UNIVERSITATEA „VALAHIA” TÂRGOVIŞTE
FACULTATEA DE TEOLOGIE ORTODOXĂ
SPECIALIZAREA LITERE

TEZĂ DE LICENŢĂ

CONCEPŢIA ESTETICĂ DESPRE TEATRU ŞI LITERATURĂ A LUI I. L. CARAGIALE

Coordonator:
LECTOR DOCTOR
ALEXANDRU NICOLESCU

Absolvent:
ELENA (BORŞARU) MATEI

TÂRGOVIŞTE
2008

CUPRINS

Introducere

Cap. I - Caragiale şi temeiurile clasice ale artei

Cap. II - Concepţia despre artă a lui Caragiale

Cap. III - Ideile dramaturgului despre teatru

Cap. IV - Idei despre literatură

Cap. V - Idei estetice în operă

Concluzie

Bibliografie

INTRODUCERE

„Niciodată gândirea n-are alt vrăjmaş
mai cumplit decât vorba, când aceasta
nu-i vorbă supusă şi credincioasă, nimic
nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul”
I. L. Caragiale

I. L. Caragiale a creat o operă cu particularităţi care o unicizează în contextul literaturii naţionale, dar şi universale, o operă în care se disting cu uşurinţă trei universuri diferite: comic, tragic şi fantastic. Caragiale aduce teatrului şi prozei româneşti o strălucire deosebită, în acelaşi timp în care, prin Eminescu, poezia română cunoştea nivelul cel mai înalt de dezvoltare. Caragiale este cel dintâi mare scriitor obiectiv al nostru.

Meritul scriitorului este, în primul rând, acela de a fi un mare creator de tipuri şi de scene de viaţă, prin care opera lui devine o adevărată „comedie umană”, un document artistic al moravurilor unei epoci, scriitorul apărând ca un istoric umorist al parvenitismului autohton.

O altă latură remarcabilă a personalităţii lui Caragiale este conştiinţa lui artistică. Cultul formei, migala de a găsi expresia cea mai potrivită – care i-au caracterizat şi pe Eminescu şi pe Creangă – au reprezentat un exemplu pentru ceea ce înseamnă responsabilitatea scriitorului faţă de cuvântul scris, faţă de arta literară.

Pornind de la realităţi româneşti, creând scene şi tipuri originale, Caragiale s-a ridicat la o valoare artistică universală prin puterea de generalizare şi de sinteză, prin satira necruţătoare a viciilor, prin aspiraţia spre o umanitate superioară, prin încrederea în posibilităţile omului de a se perfecţiona. „Arta lui dramatică şi nuvelistică poate servi de model pentru toate timpurile; şi cine îşi dă seama de bogăţia de forme, cele mai multe din ele desăvârşite, ale povestirilor sale... nu poate şovăi un moment să vadă într-însul pe unul dintre cei mai mari artişti literari ai tuturor vremurilor”[1].

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale, omul şi opera*, în *Studii şi comunicări*, Edit. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 41

CAPITOLUL I

CARAGIALE ŞI TEMEIURILE CLASICE ALE ARTEI

Considerată un „dar divin", arta are menirea sacră de a aminti actul creaţiei cosmice şi, după cum afirmă Nichifor Crainic, „nici-un dar nu s-a dat spre sminteala omenirii, ci toate spre desăvârşirea ei"[2]. Aşadar, se poate afirma că arta, expresia cea mai autentică şi mai specifică a sufletului omenesc, s-a născut pentru a umple un gol estetică în lume, aşa cum biserica umple un gol spiritual. „Şi, deoarece arta nu s-a născut în rai, ci a fost dată omului după cădere – afirmă N. Crainic – înţelegem ce dumnezeiască mângâiere i s-a pus la dispoziţie în durerea terestră, pe care singur şi-a pricinuit-o"[3]. Naşterea faptului estetic din faptul religios se explică, prin tendinţa omului de a trăi în planul valorilor înalte; şi chiar dacă prin artă nu se recuperează în totalitate paradisul de dinainte de căderea adamică, atunci fericirea şi nemurirea ne sunt cel puţin sugerate prin ea. Importantă este, de fapt, căutarea Divinităţii, căci „omul creează artistic şi se bucură de artă în virtutea unei nevoi sufleteşti unice"[4]. Şi

[2] Nichifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*, Edit. Moldova, Iaşi 1933, p. 153
[3] Ibidem

[4] Tudor Vianu, *Opere*, vol. II, Edit. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 147

aceasta nu poate fi decât desăvârşirea care a atârnat la începuturi de acea libertate ontologică ce i-a fost dată omului. Prin urmare, fiecare creator de artă, prin dorinţa de a da o operă perfectă, colaborează teandric[5] cu marele Creator şi luptă într-un fel sau altul împotriva urâtului din lume.

Dorinţa de perfecţiune artistică l-a mistuit şi pe I. L. Caragiale, scriitor, înzestrat cu facultatea de a pătrunde realitatea cu o acuitate neobişnuită, mergând la esenţa lucrurilor, ceea ce-l determină să afirme în Grand-Hotel „Victoria Română": „Simţ enorm şi văz monstruos"[6].

Opera lui Caragiale este un microcosmos, în care personajele au o mare libertate de exprimare. Aidoma unui secundant al Ziditorului lumii, scriitorul dă viaţă unor personaje cu care-şi populează universul şi pe care le orientează de cele mai multe ori către situaţii ridicole, în care trebuie să se descurce singure. Dar Caragiale e preocupat în mod deosebit de surprinderea laturii negative a personajelor sale, tocmai pentru că el arată „fără îndoială tentat să descopere cangrena tainică ce roade această lume, care a strâmbat zidurile caselor şi minţile oamenilor, a aşezat măşti pe chipuri şi a schimbat rostul vorbelor".[7]

Anomaliile societăţii nu-l pot lăsa indiferent pe scriitor, care, decât să creeze o lume echilibrată şi armonioasă, aflată de fapt la antipodul celei prezente, preferă alternativa de a da societăţii prin opera sa o replică. Şi aceasta nu constă în copierea fidelă a realităţii, ci în întreruperea egoismului şi a tuturor viciilor într-o lume ridicolă, „dar înduioşătoare prin naivitatea ei"[8]. Şi – după cum afirma Titu Maiorescu – „în acest caleidoscop de figuri, înlănţuite în vorbele şi faptele lor spre efecte de

[5] Nichifor Crainic, *Op. Cit*., p. 170.
[6] I. L. Caragiale, *Grand Hotel, Victoria Română* in *Opere*, vol. 3, p. 41, 1962, Edit. Pentru literatura, Ediţie de Al. Rosetti, Serban Cioculescu, Liviu Calin
[7] Maria Voda Capusan, *Despre Caragiale*, Edit. Dacia, Cluj Napoca, 1982, p. 27
[8] Ibidem, p. 38

scenă cu multă cunoştinţă a artei dramatice, D. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar uşor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adânc şi mai serios, care este nedezlipit de viaţa omenească în toată înfăţişarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie”[9]. Prin urmare, Caragiale, acest creator de viaţă, ca şi cum ar conlucra cu marele Creator, luptă pentru anihilarea puterii răului din lume, alegându-şi însă o modalitate aparte: râsul ca „formă a criticii constructive”[10]. Departe de a-şi exprima deschis părerile despre creaţia sa, scriitorul dă cititorilor libertatea de a medita pe marginea celor citite. El este convins că oameni cu defectele prezentate de el au fost, sunt şi vor mai fi, natura fiind necesară în forme, dar nutreşte convingerea că aceştia vor fi în stare să râdă de ei înşişi.

După ce şi-a săvârşit opera, Caragiale nu priveşte cu dispreţ în urmă la microcosmosul creat, în care evidentă este însă discrepanţa dintre aparenţă şi esenţă, nu-şi condamnă aspru eroii pentru comportament şi nu se lasă copleşit de mâhnire; dimpotrivă, îşi înconjoară eroii cu o oarecare simpatie care îi absolvă aproape anticipativ de ura cititorului căci deşi întrupează multe vicii, aceste personaje sunt de o naivitate surprinzătoare. Comportamentul lor nu se explică printr-o încăpăţânare de a alege calea rea ce le-a fost interzisă, ci prin neştiinţa şi neputinţa de a acţiona altfel. Şi tocmai pentru că greşelile lor nu sunt făcute cu premeditare, dobândesc iertare şi chiar simpatie din partea creatorului lor. Căci, aşa cum Creatorul universului nu-şi părăseşte fiinţele căzute în păcat, ci le admonestează într-un fel anume, ajutându-le apoi să se ridice, aşa nici Caragiale nu-şi urăşte personajele.

[9] Titu Maiorescu, *Comediile d-lui Caragiale*, în *Critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p 302

[10] G. Călinescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale, omul şi opera*, în *Studii şi comunicări*, Edit. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 211

Scriitorul este preocupat în mod deosebit şi de modalitatea în care este prezentat universul creat de el, pentru ca convinge pe oricine de veridicitatea lui, căci I. L. Caragiale îşi formulase relativ devreme „un mănunchi de aspre principii literare, în care precumpănea munca de atelier, artizanatul prob şi laborios” [11]. În pofida spontaneităţii şi mobilităţii gândirii sale, scriitorul nostru încearcă o adevărată stare de tortură în faţa hârtiei albe, cunoscând, ca şi Flaubert, „Les affres du style”. Ca şi cronicarul care afirma: „eu voi da seama de ale mele, câte scriu” [12] şi Caragiale se simte răspunzător faţă de posterioritate, pentru modul în care zugrăveşte realitatea vremii sale. Şi în sensul acesta, amintindu-şi de Caragiale, Al. Vlahuţă afirmă: „… dacă vrei să ai înainte-ţi figura dezolată a osânditului care merge la spânzurătoare, pune-l pe acest maestru al cuvântului să scrie două rânduri. Gândul că ceea ce leagă pe hârtie rămâne aşa pe vecii vecilor îl umple de o răspundere straşnică. Scriind simte că, peste umărul lui, pe lucrul lui din ceasul acela hotărâtor, se pleacă privirea neîndurată a veacurilor viitoare. De aceea şi scrie cu atâta grija – cu atâta artă”. [13]

S-ar putea spune că prima călăuză spre imperiul literelor i-a fost, totuşi, veteranul său institutor, Bazil Drăgonescu, un om cu un deosebit respect pentru limba română, de la care a învăţat el primele reguli ortografice, precizia termenilor şi, evident, construcţia corectă a frazei. Acest talentat pedagog a fost cel care a pus prima şi cea mai solidă treaptă la edificiul spiritual al viitorului scriitor Caragiale, care afirma într-una din scrisorile sale către Vlahuţă: „Îţi mărturisesc drept, stimate domnule, eu, încă de mic, din clasele primare, am mare tragere de inimă pentru o altă carieră, pentru … literatură” [14]. De aceea, la 20 de ani, aflându-se într-un

[11] Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale, Caragialiana*, Edit. Eminescu, 1977, p. 63
[12] Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei, De neamul moldovenilor*, Edit. Junimea p. 242
[13] Al. Vlahuţă, *Caragiale*, în *Amintiri despre Caragiale* Edit. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 235.
[14] I. L. Caragiale, *Politica şi literatura*, în *Opere*, vol. IV Edit. pentru literatură, 1964, p. 475.

moment crucial al existenţei sale, Caragiale dă ascultare „pornirii sufleteşti”, avocaturii preferându-i cariera literară: „ce să fac ? pe ce cale să apuc ? … Să mă dau încotro mă îndeamnă interesul real, la advocatură şi la politică, unde cred ca n-aşi rămânea mult mai prejos de atâţea alţii? sau să mă duc încotro mă târăşte pornirea sufletească, la cariera literelor ?” [15] Şi, biruind ispita materială, Caragiale a început urcuşul către o formulă proprie de exprimare pe terenul literelor.

Înzestrat cu un puternic simţ al actualităţii, Caragiale şi-a exersat stilul mai întâi compunând articole politice şi literare în diferite gazete ale vremii, cu o cunoştinţă profesională de artist. Astfel, fără să fie preocupat în mod special de strălucirea formală a articolelor sale, îşi alegea totuşi cu grijă cuvintele, ca un filolog, fiind atent la acurateţea frazei, ca un gramatician.

Începuturile literatului Caragiale stau sub semnul unei modestii rare, publicând timp de 6 ani fără semnătură, fie semnând doar cu iniţiale ori prescurtări sau folosind inversările şi pseudonimele calamburistice („Rac”, „Palicar”) iar acest anonimat obstinat nu provenea, evident, nici din sfială, nici din teama de răspundere. Păstrarea în anonimat şi gustul pentru pseudonim, potrivite cu structura intelectuală a scriitorului au fost stimulate, fără îndoială şi de obiceiurile încetăţenite la revistele satirice la care a debutat. Debutul lui Caragiale nu a fost însă spectaculos. Pătrunzând în lumea publicaţiilor satirice, a reuşit să se impună, treptat, prin inteligenţă, proprietatea cuvântului, însuşindu-şi „duhul bun al gazetăriei, vioiciunea, gluma uşoară, ca săgeata care-şi atinge ţinta fără greş – dar ocoleşte retorismul, bombasticitatea şi stăruinţa greoaie”. [16]

[15] Ibidem

[16] Şerban Cioculescu, *Viata lui I. L. Caragiale, Caragialiana*, Edit. Eminescu, 1977, p. 58

Distribuind cu parcimonie informaţii autobiografice, Caragiale a lăsat loc unor spaţii obscure de care s-au lovit uneori istoricii literari, şi aceasta pentru că importantă era, în viziunea scriitorului, opera în sine şi mai puţin autorul ei. Astfel, atunci când Horia – Petra – Petrescu i-a cerut câteva precizări autobiografice, în vederea realizării unei cărţi pe care urma să o publice peste 9 ani, Caragiale i-a replicat: „Ce-are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele? Şi eu socotesc că dumneata despre aceste opere vrei să faci un studiu critic de literatură şi artă – iar nu despre umila mea familie vre-un eraldic”[17]. De asemenea, este refuzată şi dorinţa lui Herbert Kanner de a afla câteva amănunte biografice: „Dar eu gândesc că nici nu-ţi trebuiesc pentru dizertaţiunea dumitale: întrucât opera care te interesează stă înaintea D-tale întreagă – spre a fi înţeleasă, gustată şi criticată, ce nevoie mai are de alte date biografice despre autorul ei, decât că e născut „atunci” şi „acolo” şi că trăieşte încă până o muri în cutare loc?”, Caragiale recurgând la comparaţia operei cu un produs meşteşugăresc: „Când ai D-ta. o pereche de ghete, şi ieftine şi potrivite, poartă-le sănătos, şi nu-ţi mai pese de locul naşterii autorului lor, şi de împrejurările vieţii lui, care n-au de loc de-a face cu ghetele D-tale”. [18]

Această mare discreţie a lui Caragiale în privinţa datelor sale biografice a îngreunat şi stabilirea exactă a debutului său şi, implicit urmărirea evoluţiei sale din „anii de ucenicie”. Dar o bună cunoaştere a operei de maturitate artistică a condus la recunoaşterea paternităţii unor fragmente din revistele „Ghimpele”, „Alegătorul liber”, „Unirea democratică”, „Claponul”, al cărei redactor era şi care, după cum afirma Şerban Cioculescu, „îl conţine în crisalidă pe viitorul mare scriitor, precum şi toate resursele lui de ziarist ingenios, la pânda actualităţii, ca să-i

[17] Apud. Şerban Cioculescu, *Op. Cit*., pag. 58
[18] Ibidem, p. 42

surprindă semnificaţiile” [19]. Căci în articolele de debut se distinge, ca şi în scrierile de mai târziu, acel stil caracterizat mereu prin ironie, înfăţişând faptele cu o prefăcută încuviinţare. De asemenea monologul şi mijloacele de a dramatiza proza, precum şi orientarea ironică sau umoristică, fără a se coborî la invectivă şi excluzând trivialitatea se prelungesc din articolele publicate în paginile revistelor „Ghimpele” sau „Perdaful”, în scrierile de mai târziu. Prin urmare, contactul cu aceste publicaţii, precum şi descendenţa sa din nişte slujitori ai scenei, au contribuit, fără îndoială, la mobilitatea şi diversitatea stilului caragialian.

Pe lângă articolele politice şi foiletoanele teatrale publicate succesiv în presa vremii, Caragiale a reuşit să dea o strălucită traducere în versuri tragediei „Roma învinsă”, a scriitorului francez Alexandre Parodi, cu aceasta fiind în ajun de a-şi face un nume literar. Ziarele „Timpul” şi „România liberă” anunţaseră premiera piesei, fără a divulga numele tălmăcitorului ei, apreciind însă meritul lucrării sale. Caragiale nu şi-a tipărit imediat traducerea (abia în 1887 Slavici o va publica în colecţia „Tribunei” la Sibiu), dar după reprezentaţie, aceasta a stârnit interesul lui Alecsandri şi Maiorescu. Acest lucru a însemnat şi intrarea lui Caragiale în cercul „Junimii” la 5 zile după premierea piesei. În „Însemnările zilnice” din 26 mai 1878, Maiorescu îl citează pe Caragiale ca participant, fiind caracterizat în paranteză „bun traducător al „Romei învinse” de Parodi” [20].

Prezenţa lui în cercul „Junimii” este consemnată nu foarte regulat, dar cu continuitate. Însă Caragiale şi-a consfinţit intrarea la „Junimea” prin lectura comediei „O noapte furtunoasă” la a XV-a aniversare a Societăţii la Iaşi, în noiembrie 1878. Piesa a fost primită cu entuziasm de junimişti, care au recunoscut în autorul ei un adevărat scriitor. Iacob Negruzzi scria cu 33

[19] Ibidem
[20] Ibidem, p. 98

ani mai târziu: „În casa mea el ceti întâi şi întâi „O noapte furtunoasă”, faimoasa comedie care a făcut o revoluţie întreagă în teatrul românesc. Nu-şi poate închipui cineva ce efect a produs această piesă, citită de însuşi Caragiale în cercul „Junimii”. Vocea sa cam răguşită, ce se potriveşte de minune cu personajele din mahalalele Bucureştilor; jargonul special al acestora, luarea în râs a frazeologiei politicienilor liberali din acele timpuri; garda naţională de curând înfiinţată şi care, mai ales după vitejia arătată de oştirea noastră în Bulgaria pe câmpul de război, dă loc la atâtea zeflemele, toate acestea, împreunate cu meşteşugita alcătuire a piesei, încântară pe membrii societăţii literare din Iaşi. Într-o unire, toţi îşi exprimară părerea că s-a ivit în sfârşit în literatura română un autor original” [21].

Reprezentaţia piesei pe scena Teatrului Naţional nu a avut însă acelaşi succes ca lectura sa de la „Junimea”, piesa fiind întreruptă datorită publicului, care se recunoştea în personaje. Cu toate acestea, piesa a fost apreciată în mod deosebit de mentorul „Junimii”, mândru de autorul pe care-l descoperise. Recunoscându-i talentul, T. Maiorescu va încerca să îndepărteze obstacolele din calea înţelegerii pieselor lui Caragiale, respingând acuzaţiile de imoralitate şi plasând discuţia în sfera principiilor generale, prin publicarea studiului „Comediile D-lui I. L. Caragiale”.

Atras la Junimea de spiritul liberei critici, de o ţinută culturală remarcabilă, şi de efervescenţa intelectuală, Caragiale, prin temperamentul său eminamente sociabil, a reuşit să se integreze foarte repede aici, legând unele prietenii literare care au durat chiar si după ruptura cu societatea în 1890.

Punându-se în discuţie rolul pe care l-a avut contactul cu „Junimea” în formaţia lui Caragiale, unii exegeţi ai operei sale s-au situat în poziţia de

[21] Apud, Şerban Cioculescu, *Op. Cit*. p. 115

a-l identifica cu „Junimea” iar alţii au încercat să separeu total spiritul lui ideile cercului pe care acesta l-a frecventat timp de 12 ani. De fapt, în opera lui Caragiale, influenţa directă a junimismului apare răzleţ, aceasta fiind puţin vizibilă în câteva schiţe. Astfel în „Reforma” sunt zeflemisite reformele pripite, iar „Baioneta inteligentă” se constituie ca o anecdotă plasată în anii 1848, care ar fi putut servi împotriva retoricii liberale.

După cum s-a constatat adesea, conştiinţa marilor creatori se află în avans faţă de conştiinţa marilor ideologi; prin urmare şi scrierile lui Caragiale pun în lumină modernitatea ideilor sale literare faţă de programul teoretic, oricât de avansat al „Junimii”. Aşa cum aprecia Pompiliu Constantinescu „unicitatea lui Ion Luca, în însăşi cadrele junismului, este titlul lui de noblețe spirituală; dacă ar fi fost să fie după criticii cu rezistenţă de tot felul, dacă ar fi fost să corespundă „idealurilor” ce căutau în Caragiale, de mult l-ar fi înghiţit istoria literară;rezistând printr-o puternică structură individuală, a sporit astfel varietatea fenomenului creator ce se cheamă junimism” [22].

Cei 12 ani petrecuţi în cercul „Junimii” se justifică psihologic prin „afinitatea intelectivă cu principiile ei conducătoare”[23], fără a se pune problema unei adeziuni teoretice, căci scriitorul „a văzut ca un junimist, nu a gândit ca un junimist”, cum afirma Vladimir Streinu în continuare.

Unele trăsături ale operei scriitorului, precum şi mărturisirile din articole şi corespondenţe, au făcut să se vorbească mult de clasicismul lui Caragiale. Însă cuvântul „clasicism” prezintă de multe ori riscul echivocului, cunoscute fiind cele două accepţii ale termenului: pe de o parte de „structură intelectuală”, iar de cealaltă de „partizan al unui curent”.

[22] Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*, în *Teatru*, de I. L. Caragiale, Edit. Facla, Timişoara 1984, p. 347
[23] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Edit. pentru literatură, 1968, p. 23

Desigur, în cazul lui Caragiale nu poate fi vorba de încadrarea operei în curentul numit „clasicism”, având în vedere că e greu de sprijinit cu fapte de istorie literară existenţa unui clasicism românesc, ca o mişcare închegată, în jurul anului 1880. Este greu de vorbit, de fapt, despre acest curent ca un moment bine conturat şi mai înainte, datorită condiţiilor istorice în care s-au dezvoltat societatea şi cultura românească, însă trăsăturile lui s-au manifestat sporadic încă de la începutul secolului al XIX-lea, structurile individuale de tip clasic întâlnindu-se de-alungul istoriei literare.

Se poate vorbi însă de câteva coordonate clasice ale operei lui Caragiale. Astfel, economia de mijloace şi tendinţa de a concentra sunt echivalente pe parcursul întregii sale creaţii. Numărul personajelor din piese este restrâns şi se poate observa şi o concentrare în timp a acţiunii din teatrul său, care serveşte tot atât de bine dramaticului, ca şi comicului. Dar în spatele acestei preferinţe pentru acţiunea restrânsă în timp nu trebuie înţeles canonul, ci subordonarea procedeului la înţeles, susţinută de Caragiale şi în articolele despre artă. Şi această preferinţă pentru timpul scurt al desfăşurării acţiunii are o semnificaţie deosebită mai ales dacă e raportată la preocuparea scriitorului pentru o bună tehnică dramatică. Revoltat împotriva celor care se considerau prea artişti sau prea savanţi pentru a mai lua în seamă regulile gramaticii elementare, scriitorul respectă şi practică şi „ortografia tehnicii de teatru”[24].

Dar ceea ce apropie mai mult de clasicism scrisul lui Caragiale este existenţa celor două lumi opuse ale operei sale şi atitudinea adoptată de scriitor faţă de fiecare din ele, în sensul că există o delimitare între tonurile comice şi tragice. Astfel, în drama „Năpasta” sau nuvelele „Păcat” şi „O

[24] Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, Edit. Eminescu, Bucureşti, 1972.

făclie de Paşti", predominant este tragicul, fără a pune problema unei separaţii rigide, făcându-şi, totuşi apariţia şi satiricul aici, dar numai pentru a pune în evidenţă atitudinea prefectului, stâlp de cabaret şi apărător al moralităţii şi ordinii publice sau poliţaiului care profită de leşinul lui Niţă pentru a-l buzunări.

O altă latură clasicizantă a operei lui Caragiale o constituie existenţa unor formule stereotipe, care au menirea de a reliefa o trăsătură dominantă a caracterului personajelor. Prin gesturi caracteristice sau diferite ticuri verbale, atât de cunoscute şi intrate în circulaţie, ca: „aveţi puţintică răbdare", „nu mă zgudui, că ameţesc", „rezon", „curat", etc. personajele spun deja multe despre ele. Aşa cum afirma Silvian Iosifinescu, „Aparenţa procedeului e clasicizantă". Aplicaţiile depăşesc viziunea clasică, construiesc acele personaje a căror autenticitate socială o remarcase Maiorescu. Nu numai pentru că ticul verbal nu e presărat niciodată uniform la Caragiale. Nici clasicii nu l-au folosit ca o repetiţie mecanică. Ticul verbal şi gestul caracteristic urmăresc, în primul rând, la Caragiale, nu o trăsătură de caracter, privită în generalitatea ei, ci conturul unui personaj pus în anumite relaţii şi fixat într-o epocă[25].

Dar, pe lângă indicaţiile scenice stricte, specifice clasicismului, Caragiale are meritul de a surprinde detaliul de decor, gesturi, nuanţa mimică, fără a se cufunda totuşi portretistica fizică sau descriere propriu zisă. Scriitorul are metoda sa aparte de a introduce cititorul în universul creat de el şi de a-l convinge, prin puţine cuvinte, de adevărul celor prezentate. Însă detaşarea scriitorului de normele clasice este vădită, în special în privinţa lexicului şi căutării „stilului potrivit". Ostil abuzului de

[25] Ibidem, p. 80

perifraze ce caracteriza stilul clasic, Caragiale utilizează cu multă abilitate cuvintele, în vederea unei exprimări cât mai nuanţate.

Pe lângă supleţea stilistică, ce contrastează cu rigiditatea retoricii, o altă coordonată anticlasică a scrisului lui Caragiale o constituie distanţarea de acele fiziologii, ce făceau trecerea de la vechea literatură de caractere, la observaţia de moravuri. Scriitorul nu a fost preocupat de studiul evoluţiei unui individ sau a diverselor transformări petrecute cu acestea, ci „a procedat prin confruntarea de personaje, alăturând în comedii pe Veta şi Ziţa, pe Dumitrache şi Chiriac, fixând în mai multe schiţe stadiile diverse din evoluţia unui tip social”[26].

Elogiul armoniei, al clarităţii şi conciziei, care apare frecvent în articolele scriitorului nostru, nu este suficient pentru a sprijini o estetică clasicizantă. Dar în favoarea clasicismului său pledează antiromantismul, vădit evidenţiat prin dezacordul pe care îl exprimă Caragiale faţă de pătrunderea indiscretă a liricului, a verbalismului, care nu fac decât să dizolve consistenţa epică a operei. Şi, deşi este adevărat că majoritatea textelor despre artă ale lui Caragiale au un punct comun cu viziunea clasică, scriitorul reuşeşte, totuşi, să spargă tiparele, situându-se deasupra unor neajunsuri ale acestei estetici, reţinând din aceasta numai ceea ce era în acord cu o inteligenţă dornică de claritate şi echilibru că aşa, fără a putea fi vorba de epigonism şi atitudine livrescă.

S-a remarcat pe bună dreptate de cei mai de seamă critici şi istorici literari că I. L. Caragiale a fost un scriitor cu o însuşire lingvistică şi muzicală neobişnuită care şi-a făcut semenii să gândească în faţa noastră, expunerea să ia întotdeauna forma vorbită „încât omul care scrie este

[26] Ibidem, p. 86

necontenit acoperit de cel care vorbeşte, de marele actor întrunit într-o structură atât de coerentă cu melomanul, cu fonetistul, cu sinteticianul”[27].

Cu o înaltă conştiinţă artistică, atent la fiecare cuvânt scris, la fiecare semn de punctuaţie cu semnificaţiile lui, I. L. Caragiale ne-a redat variatele medii sociale prin vorbirea personajelor, prin arta de a se caracteriza, dezvăluindu-se prin vorbire.

Eroii caragialieni sunt produsul erei de expansiuni a mahalagiilor înstăriţi, a micilor tîrgoveţi şi a falangei de avocaţi, de mici funcţionari, care vor invada cadrele noii societăţi construită după Revoluţia de la 1848 când burghezia este adusă la viaţa socială şi politică.

Caragiale este istoricul umorist al dezlănţuirii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orăşeni, pe care i-a întîlnit în viaţa de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea şi berărie, unde îşi exprimă „opiniile” cu o candoare bonomă şi amuzantă.

În teatru a observat cu deosebită atenţie pe conducătorii burgheziei orăşeneşti, pentru analiza spiritului cetăţenesc, a bucureşteanului însuşi, ca o categorie morală specifică a vieţii citadine, a rezervat neîntrecuta „comedie umană” a condensatelor lui *Momente.*

Aci, în cadrul existenţei burgheze, al instituţiilor ei fundamentale, a surprins acelaşi contrast dintre fond şi formă, dintre spirit şi aparenţă. Nu mai este vorba de ambiţiile ei politice; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul şi turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mişcă, a instituţiilor ei înseşi alcătuiesc fondul schiţelor sale umoristice.

Lipsa de educaţie familială a acestei burghezii semimahalagiste o surprinde în *Domnul Goe, Vizită* şi *Bubico;* turpitudinea, meschinăria şi

[27] Ibidem, p. 90

debandada familiei însăşi (precară „celulă socială”) o divulgă în *Mici economii* şi *Tren de plăcere* ; făţărnicia şi absenţa de civilitate în raporturile sociale este tema din *Five o'clock* ; lipsa de respect pentru instituţia publică şi confuzia între autoritate şi familiaritatea vulgară se găseşte în *Petiţiune;* neseriozitatea presei, ca mijloc de informaţie şi măsură de apreciere a faptelor, străbate seria *Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff* şi *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii.* Favoritismul introdus în viaţa şcolară e persiflat în *Lanţul slăbiciunilor,* iar în ciclul *Un pedagog de şcoală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoş Rostogan, prostia didactică, slugărnicia faţă de feţele simandicoase, bădărănia faţă de cei umili şi lipsa flagrantă de decenţă în expresie şi bună-cuviinţă în aprecieri a profesorului nechemat[28].

La comedia politică a orăşenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observaţia psihologică şi socială a lui Caragiale nu se opreşte la cîteva aspecte ale vieţii bucureştene. Atîtea schiţe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută: aspectul torid al capitalei, într-o zi de vară, de figura domnului „discret” care caută un prieten, tipul de abil prostănac al servitorului care nu vrea să deranjeze stăpînul, pe o vreme caniculară, silueta birjarului adormit, a unei bătrîne mahalagioaice, a băiatului de prăvălie care „moţăie pe prag la umbră cu sorţul verde”, de a sergentului de stradă care „stă pe o bancă la poarta unei curţi mari” şi care „s-a descălţat de cizme, să-şi mai răcorească picioarele” — toate imagini din schiţa „Căldură mare”.

[28] Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*, în *Teatru*, de I. L. Caragiale, Edit. Facla, Timişoara 1984, p. 344

În cîteva pagini, cu o notaţie de o condensare şi o precizie rară, trăieşte aici un oraş întreg, o psihologie colectivă, de semiorientalism, o imagine a Bucureştilor, în timpul verii, de unică semnificaţie[29].

Între aceste bucăţi, pe care le-am numi „schiţe de compoziţie", cît este de autentică cea intitulată „Atmosferă încărcată", în care se vede ce înseamnă „opinia publică" a capitalei, formată după ziarele de un ton exagerat pînă la ridicul şi consolidată în jurul unei mese de berărie.

Ca pitoresc bucureştean, schiţa „De închiriat" ne prezintă în imagini neghioaba pasiune a mutatului, ce dă iluzia schimbării de decor unor mici-burghezi, încremeniţi toată viaţa în peisajul neschimbat al oraşului.

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureştean, al micului-burghez, de obicei funcţionar, al neuitatului Mitică, întîlnit în exerciţiul funcţiunii, prin autorităţile publice, la cafenea şi berărie, la chef şi în familie, unde scapără de „opinii" diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu — acelaşi tip se ascunde sub atîtea pseudonime familiare.

Sunt numeroase schiţe în *Momente,* unde Mitică, cel mai autentic tip bucureştean, e surprins în atîtea situaţii, gesturi, opinii, ticuri şi exprimări de o clipă. Din aceste feţe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureşteanului.

Spiritul bucureştean, cu defectele lui specifice şi însuşirile lui de vioiciune, deşteptăciune, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate şi o goană după mărunte satisfacţii — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă — este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanţată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

[29] Ibidem

Contribuţia sa la crearea unei literaturi urbane s-a exercitat în special pe calea negativă a ironiei.

Prin paginile prozei sale şi prin piesele sale dramaturgice Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decît toţi prozatorii veacului trecut la un loc.

CAPITOLUL II

CONCEPŢIA DESPRE ARTĂ A LUI CARAGIALE

Problemele artei l-au preocupat pe Caragiale pe parcursul întregii sale vieţi, dar, datorită realei sale ostilităţi faţă de teorie, nu s-a lansat pe teritoriul studiilor sistematice şi aprofundate despre aceste programe. Ideile despre artă în general şi despre literatură şi teatru în special transpar în numeroasele articole şi eseuri publicate cu diferite ocazii în presa vremii, precum şi din corespondenţa lui destul de vastă, deşi ideile îşi găsesc întruparea cea mai adecvată în propria sa operă dramatică şi epică.

Scriitorul manifestă un interes deosebit pentru orice formă de artă. Ioan Slavici, în amintirile sale despre Caragiale, nota: „pe când Eminescu îşi căuta mulţumirile numai în cele gândite, Caragiale se încânta cu muzică, de pictură, de arhitectură, de balet, de tot ceea ce e frumos, şi căuta în toate proporţiuni măreţe, împărţire simetrică şi armonie desăvârşită”[30].

În cercetarea fenomenului artistic, scriitorul a pus accentul pe determinarea relaţiilor dintre artă şi realitate, privită ca o condiţie sine qua non pentru veridicitatea şi perenitatea unei opere artistice. Aceasta este, în viziunea lui Caragiale, problema centrală a artei, dar el nu s-a limitat numai la a o aplica efectiv, în opera sa, ci a simţit nevoia să-şi exprime părerile în mod explicit, prin câteva articolele sau scrisori.

[30] I. Slavici, *I. L. Caragiale* în *Amintiri Despre Caragiale*, Edit. Minerva, Bucureşti 1972, p. 170

Caracterizându-se printr-o viziune realistă asupra creaţiei artistice, autorului i-ar fi fost greu să nu resping idealismul în artă, care, după opinia sa, ar distruge în cele mai absurde moduri realitatea. Important este ca opera să reflecte această realitate ca o oglindă, a cărei formă nu are nici o importanţă, semnificativ fiind raportul „între ce şi cum se oglindeşte" ideea dezvoltată de Caragiale în „ Câteva note cu privire la piesa Apus de soare a lui Delavrancea". Realismul lui Caragiale nu depăşeşte însă o anumită limită, aşa încât el nu acceptă ideea că arta ar fi considerată o „copie fidelă a realităţii", o „fotografie", a ei, căci opera are legile ei proprii, evident, trăgându-şi seva în realitate. Deci între producţiunile artistice şi realitate nu se poate obţine o identificare, personajele fiind, de fapt, oameni „nou născuţi" – cum aprecia C. Dobrogeanu Gherea – cu individualitatea şi caracterul lor propriu. Aşadar, în viziunea lui Caragiale, arta trebuie să fie o reconsiderare a realităţii în funcţie de scopul pe care şi-l propune creatorul, naturalismul fiind apreciat ca o adevărată deviere de la realism. Şi pentru a sublinia atitudinea antinaturalistă, în cronica despre „Apus de soare" I. L. Caragiale este de acord cu părerea lui Gothe, care nu acceptă ideea transcrierii datelor pe care i le oferă istoria despre personaje, ci consideră că, pentru a crea o operă de artă valoroasă, trebuie să subordoneze caracterele realităţii intenţiilor pe care le-a urmărit. Dar pentru aceasta scriitorul trebuie să fie un om deosebit, înzestrat cu mult talent[31].

Ideea că o adevărată operă de artă este produsul talentului, devine un adevărat laitmotiv al scrierilor teoretice ale lui Caragiale, deşi scriitorul nu a putut clarifica pe deplin sensul acestui termen. În „acel catehism al realismului estetic caragialian, cum numeşte N. Tertulian. Studiul „Câteva păreri", se insistă atât de mult asupra talentului, tocmai pentru a-i pune în

[31] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, p. 31. Editura pentru literatură, 1964.

umbră pe impostorii care, pătrunzând în templul artei, înlocuiesc calitatea cu numărul, originalul cu plagiatul, fiind susţinuţi de cei a căror ideologie o slujeau. Scriitorul îşi exprimă resentimentul în faţa acelor „ideologii" sau curente estetice irealiste, al căror idealism sau tezism putea altera autonomia şi obiectivitatea observaţiei realiste, singura garanţie solidă care i se prezintă scriitorului pentru realismul veritabil împotriva oricăror mistificări şi alterări fiind talentul, căci „o operă de artă este o fiinţă, căreia insuflatorul de viaţă nu este, poate fi decât talentul. Fără această flacără de viaţă, flacără mai misterioasă şi mai nedefinită decât chiar razele lui Roentgen, poţi căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, şi nimic nu e mai altceva faţă cu artisticul, decât artificialul"[32].

Caragiale, al cărui talent nativ este indiscutabil, era conştient că „… talentul e un accident de naştere, e o boală grea, (…)cere patimă şi cere meşteşug"[33].

Deci, pe lângă talent, fără de care o operă nu poate exista, scriitorul nostru pune accent şi pe munca migăloasă a artistului, care, în strădania lui de a prelucra cu grijă materialul ales, se aseamănă unui meşter iscusit. Şi această observaţie nu era gratuită, având în vedere faptul că scriitorul însuşi elabora cu greutate, fiind foarte atent la unitatea organică a conţinutului cu forma.

Căci o mare deosebire între un om obişnuit, înzestrat cu o oarecare sensibilitate, dar căruia îi lipseşte expresivitatea, „capacitatea comunicării intelectuale exacte a simţirii" şi adevăratul artist, care are puterea să exprime şi pentru ceilalţi ce simte el: „ … şi această putere, la artist numim

[32] Ibidem, p. 39
[33] Ibidem, p. 38

talent. Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lângă iritabilitatea ce o au toţi”[34].

Însă nu, numai acest lucru capta atenţia scriitorului, ci şi sintaxa frazei, luptându-se cu ordinea cuvintelor şi cu punctuaţia, considerată a fi gesticulaţia gândirii. Cuvântul are pentru Caragiale o valoare aparte, fiind exploatat la maximum; de aceea el reuşeşte să ne spună multe în puţine cuvinte, precizia termenilor şi concizia caracterizându-l. Şi tocmai pentru a evita verbalismul şi fraze grandilocvenţă, pe care le-a criticat cu înverşunare de câte ori a avut ocazia, Caragiale este de părere că talentul înnăscut trebuie să fie dublat de o muncă susţinută pentru a extrage esenţa din cuvinte: căci „intenţiunea artistică, pentru existenţa şi menţinerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială, cu proporţii, cu dimensiuni şi relaţii de economie intimă absolut necesară” [35].

Astfel, în pofida spontaneităţii cu care compunea şi a vervei cu care povestea, el devenea extraordinar de atent atunci când trebuia să aştearnă pe hârtie totul, conştient fiind de misiunea sa şi gândind mai departe, la modul în care îi va fi receptată opera de generaţiile următoare.

Aşadar, împrumutând termeni din activitatea meşteşugarului, Caragiale îi scria lui Paul Zarifopol despre două nuvele la care lucra, astfel: „Le lucrez pe brânci, meştereşte, cu mare canon, ziua şi noaptea le tot ciocănesc”, iar despre „Kir Ianulea”, după elaborarea într-o primă formă, afirma că mai trebuia „să-l dichisească, să-l pieptene, să-i dea lustrul, să-l ia la frecuş”[36]. Sociabil din fire, scriitorul obişnuia să-şi citească lucrările, după redactarea lor în forma finală, în cercul prietenilor, pe care-i convoca adesea la o şezătoare pentru lectură şi sfat. De aceea, tot despre nuvela „Kir

[34] Ibidem, p. 310
[35] Ibidem, 312
[36] Ibidem, p. 201

Ianulea" îi scria lui Zarifopol: „Kir Anulea, după ce m-a chinuit destul cu o găteală d-sale, vrea numaidecât să vie cu mine la Lipsca să-l prezint la lume învăţată"[37]. După impresia lăsată de scrierile sale în rândul prietenilor, putea să-şi dea seama lesne scriitorul dacă efectul va fi cel scontat şi în rândul publicului şi al posterităţii. Deci privind lucrurile din acest punct de vedere, nu se poate întrevedea vre-o urmă de ezitare de a-şi confrunta lucrările cu opinia altora.

Şi totuşi, oprindu-se asupra trăsăturilor artistului, Caragiale pune în evidenţă, tot în cronica dedicată piesei „Apus de soare" acea „personalitate nealterabilă a adevăratului artist, indiferent de părerile altora şi încrezător numai în forţele proprii"[38]. De data aceasta, însă scriitorul este inconsecvent cu sine, căci e greu de imaginat că un scriitor atât de sever cu el însuşi, cum era el, putea să manifeste lipsă de receptivitate faţă de critică, în general. Remarca lui Caragiale rămâne valabilă doar dacă ne gândim la tratamentul dur pe care l-au aplicat contemporanii operei sale, la mulţimea detractorilor săi, care au încercat zadarnic să-i înăbuşe valoare, impresionaţi de violenţa critică a dramaturgului.

Căutător neobosit al „stilului potrivit" în artă, I. L. Caragiale întreprinde unele cercetări îndeosebi pe tărâmul literaturii şi teatrului, fiind interesat în mod direct de acestea, neezitând totuşi să facă unele aprecieri şi cu privire la muzică şi arte plastice.

Pentru susţinerea convingerii sale cu privire la necesitatea existenţei „unui stil potrivit" Caragiale invocă vechiul curs de retorică, pentru a-şi putea trimite lesne către el săgeţile fine ale ironiei. Astfel, după câteva aparente aprecieri laudative ale acestui curs, după are învăţase în tinereţe

[37] Ibidem, p. 220
[38] Ibidem, p. 79.

nesfârşitul repertoriu al felurilor de stil al tropilor sau al figuraţilor, „o excelentă şcoală de croitorie” – cum spune el – care însă te învaţă să confecţionezi, fără a-ţi indica trupul pe care ele urmează a le înveşmânta, este relevant apoi ceea ce trebuia să constituie de fapt scopul cursului: „un singur stil a fost uitat de savantul meu curs francez; să mă înveţe stilul potrivit, unul singur, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil”[39]. Stilul potrivit este deci acela care învestmântează intenţia artistică, opunându-se „manierei”, pe care Caragiale o combate în diferitele ei aspecte folosindu-i imagini dintre cele mai sugestive. Caracterizându-se printr-un stil concis, eminamente plastic, el respinge digresiunile de orice fel, dilatările inutile de compoziţie, prin insistenţa asupra analizei psihologice, care nu fac decât să şteargă impresia de veridicitate: pentru a sublinia acest lucru, el face o comparaţie între opera lui Shakespeare, în care – afirmă scriitorul – „avem o continuă afirmare a vieţii” şi cea a lui Schiller pe care o consideră „un torrent continuu … de afirmări exterioare”[40].

Obişnuit să demonteze mecanismul omenesc până în ultimele amănunte, cu scopul de a depista sursa răului, Caragiale al cărui spirit de observaţie este indiscutabil, nu poate trece cu vederea tendinţa unora de a-şi ascunde adevărata faţă şi de a etala altceva în loc. Astfel, nici cosmopolitismul nu e scăpat criticii severe a scriitorului nostru, punând, punând această problemă în schiţa Ion, care se axează pe conflictul izbucnit între personajul principal şi sora sa, datorită deosebirii de opinii cu privire la valoarea artistică a măgarului cântare, „sosit de la învăţătură, pe care împăratul, ţinând la el foarte mult, l-a trimis cu cheltuială în străinătăţi să se

[39] Ibidem, p. 42
[40] Ibidem, p. 37

desăvârşească în şcoli înalte la meşteşugul cântării frumoase”[41] – după cum spune scriitorul – şi care dă un concert public în prezenţa oficialităţii. Faptele sunt relatate cu măiestrie de artist şi captează atenţia cititorului încă de la început, prin prezentarea grădinii în care se adună atât vârfurile societăţii cât şi „prostimea” dornici cu toţii de a vedea ceva ieşit din comun, mai exact un măgar şcolit în străinătate, cântând „Carnavalul din Veneţia … cu variaţiuni”. Îndată ce a terminat de zbierat, lumea îl răsplăteşte prin aplauze îndelungi, pupături, decoraţii, brăţări fără să se întrebe, o clipă măcar, dacă atitudinea lor este justificată sau nu. Dar în tot vacarmul aceste există, totuşi, o persoană a cărei mirare şi neîncredere de la început s-a transformat în final în revoltă, îndrăznind să fluiere, să protesteze, să se războiască cu toată lumea pentru adevăr. Şi acesta este Ion, care reprezintă imaginea artistică a omului de bun simţ, care nu ştie şi nici nu vrea să-şi plece capul în faţa imposturii, al stupidului conformism în artă, în ciuda faptului că este exclus din rândul celorlalţi, pedepsit, marginalizat. Dar asta nu-l împiedică să protesteze cu aceeaşi vehemenţă mai departe: „Nu se poate, măi omule, măgar, să fie cât de împărătesc şi de învăţat, să cânte din gură … ce ? … „Carnavalul din Veneţia şi încă cum … variaţiuni” ”[42].

Această istorisire este doar o modalitate a scriitorului de a expune o situaţie frecvent întâlnită, şi anume înclinarea majorităţii în faţa mediocrităţii înveşmântată în straie poleite, căci lipsa talentului este compensată cu deţinerea unei trepte importante pe scara ierarhiei sociale, şi, în acelaşi timp, este vizat şi publicul, care se conformează acestui mod de existenţă, fiind lipsit de opinii proprii şi de curaj. Desigur că admite şi existenţa unor excepţii – cum este Ion – un om simplu din popor cu gusturi

[41] Ibidem, p. 35
[42] Ibidem, p. 105

nealterate, numai că vocea acestuia nu este destul de puternică pentru a-i face pe toţi să amuţească în faţa părerii sale.

Caragiale a luptat împotriva cosmopolitismului, nu numai pe aceste căi ocolite alegorice, ci şi direct, prin intermediul unor articole în care pune problema repertoriului decadent al teatrului din vremea sa, combătând plagiatele, localizările, prelucrările, imitaţiile – dramaturgiei străine.

Fie că-şi alege calea directă a articolelor, fie o preferă uneori pe aceea umoristică a parodiilor, scriitorul nu manifestă nici un fel de reţinere de a lupta împotriva cosmopoltismului şi a formalismului, care împiedică posibilitatea tuturor categoriilor sociale de a recepta opera artistică. Fireşte că ermetismul, ca trăsătură a curentelor decadente nu putea fi compatibil cu viziunea scriitorului nostru despre artă, pe care o voia simplă, sinceră, clară, tocmai cu scopul de a fi accesibilă tuturor. Şi scrierile în care a valorificat zăcămintele folclorice constituie argumentul cel mai convingător pe care se sprijină afirmaţiile sale, pentru că acestea îndeosebi, sprijinindu-se pe motive preluate din popor, revin în mijlocul oamenilor, însă purtând amprenta scriitorului, care le-a prelucrat artistic.

Problema raportului artei cu celelalte forme ideologice, în special cu cea politică, au făcut obiectul atenţiei lui Caragiale într-o vreme. Şi, bine ancorat în cotidian, atras de frământările vieţii sociale, ironizând chiar opiniile maiorisciene, potrivit cărora poetul trebuia să privească la problemele sociale cu o „seninătate olimpiană”, Caragiale nu a admis ideea izolării artistului de problemele vremii lui, căci, numai luând cunoştinţă de acestea, va reuşi să fie un bun artist. De altfel, realismul şi luciditatea maximă reprezintă coordonatele esenţiale ale spiritului caragialian.

Cu toate că a plecat atât de mult pentru talent şi frumos în artă sau pentru preeminenţa criteriului estetic în judecata operei artistice, scriitorul

nu s-a declarat nici „partizanul artei pentru artă”, nici al „artei cu tendinţă” ci, recurgând la un joc de cuvinte, a declarat că este pentru „tendinţa de artă”, punând accent în felul acesta şi pe măiestria artistică. Scriitorul nu va fi însă nicidecum de acord cu retragerea artistului în turnul de fildeş şi cu manifestarea unui total absenteism politic. De pe această poziţie va polemiza, în scrisorile către Vlahuţă (1909-1910), cu „olimpiana” profesie de credinţă a lui Goethe în favoarea indiferentismului politic al poetului.

Schimbarea atitudinii lui Caragiale faţă de politică prelevată îndeosebi în ciclul de scrisori „Politică şi literatură”, condamnare apatiei şi a reţinerii artistului de a lua parte la lupta politică, detaşându-se în felul acesta de poziţia apolitică a esteticii junimiste, „îşi află originea – cum afirma N. Tertulian – şi în efervescenţa ideologică extraordinară, pe care a declanşat-o în conştiinţa lui Caragiale experienţa crucială a răscoalelor ţărăneşti din 1907, Sentimentul vocaţiei militare a scrisului său devenise extrem de puternic la Caragiale în această perioadă, apreciindu-şi lucid piesa la care lucra atunci – „Titirică, Sotirescu G.” – ca un act „tendenţios”. Şi în sprijinul ideilor sale asupra raporturilor dintre politică şi literatură era adusă piesa „Apus de soare” a lui Delavrancea, apreciind că piesa a izvorât tocmai din dorinţa scriitorului de a compensa neajunsurile vieţii politice cu prezentarea unei epoci strălucitoare. ”

Caragiale afirma, adresându-i-se lui Vlahuţă: „… înclin mult a crede că, dacă nu gusta până la drojdii acele amărăciuni, n-ar fi avut – în (cum zici foarte nemerit) „vremea asta aşa de tulbure, aşa de acră şi fără nici-o credinţă” – viziunea aceea care se numeşte „Apus de soare”. Şi care e tot un fel de proorocie”[43].

[43] Ibidem, p. 232

Caragiale înţelegea reciprocitatea influenţei între politică şi literatură. Aşadar, el este convins că nu numai politica trebuie să influenţeze arta, ci şi arta trebuie să aibă o influenţă considerabilă asupra vieţii sociale şi politice, căci poezia poate „îmbărbăta omenirea la războiul contra răului şi la cucerirea binelui" literatura fiind „sora mai mare a politicii"[44].

Fiind preocupat nu numai de literatură şi teatru, ci şi de pictură, muzică, arhitectură, Caragiale a pus în discuţie şi problema raporturilor dintre diferite arte, elocvent în acest sens fiind articolul „Oare teatrul este literatură ?" în care susţine că „Teatrul nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot aşa de deosebită ca literatura, în genere, şi în special în poezie, ca şi oricare altă artă – de exemplu arhitectura"[45]. După o expunere clară şi amănunţită a motivelor care l-au determinat să lanseze o asemenea afirmaţie, concluzionează că teatrul este deosebit de literatură, chiar dacă cele două arte au în comun un element comun – cuvântul, susţinându-şi ideea prin invocarea altor arte, ce au acelaşi material comun, şi dă ca exemplu pictura şi sculptura, două arte distincte, având în comun marmora. Mai mult, Caragiale susţine ideea subordonării celorlalte arte teatrului, fără a-i acorda vreuneia drept de egalitate pe teren propriu. Şi în cronica dramatică la piesa „Apus de soare", scriitorul pune în evidenţă preocuparea sa pentru înrudirea şi colaborarea dintre arte, considerat „surori bune" care-şi împrumută una alteia graţiile şi atribuţiile, el însuşi comparând drama lui Delavrancea cu o pictură. De asemenea, găseşte justificată colaborarea între poezie şi muzică.

[44] Ibidem, p. 319
[45] I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură ?,* în *Opere*, vol IV, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 63

Temându-se de a fi calificat drept doctrinar, Caragiale nu a ezitat totuşi niciodată să-şi exprime deschis opiniile cu părere la tot ce înseamnă artă, căci el însuşi a recunoscut adesea importanţa criticii atât în artă cât şi în celelalte domenii ale vieţii sociale. Afilierea lui la „Junimea" îşi găseşte una din explicaţii şi în faptul că a condamnat până la un punct aceleaşi tendinţe ca şi junimiştii liberalismul, demagogia, retorismul, tendenţionismul patriotard şi altele, ajungând în final să, critice chiar „junimismul".

În special în domeniul literar – artistic, Caragiale este receptiv la nou, numai că pretinde în acelaşi timp valorilor noi, originale şi o perfecţiune clasică din punct de vedere artistic. În studiul „O cercetare critică asupra teatrului românesc" (1878) se declară nemulţumit de faptul că teatrul românesc e lipsit aproape total de piese originale. Repertoriul se compunea din „localizări, plagiate şi traducţii" în afară de care ar mai fi o categorie foarte restrânsă, „categoria pieselor originale care sutn aşa de puţine că le-am putut număra pe degete.", dar „în limba românească … n-avem nici o piesă originală." Unele încercări în acest sens îi apar ca „bazaconii literare"[46] (deşi au subiecte din istoria naţională) lipsite de idei, de realism, de limbaj artistic. O excepţie e socotită „Răzvan şi Vidra" de B. P. Hasdeu, care, în pofida unor deficienţe „rămâne o bucată cinstită în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sunt originale … şi multe scene sunt cu adevărat dramatice şi vrednice a mişca sufletul privitorilor". În rest nu mai află nimic demn de luat în seamă. „La tot ce s-a produs ca literatură originală de teatru, câtuşi de puţin nu i se cade acest nume"[47].

[46] Ibidem, *Cercetarea critică asupra teatrului românesc*, în *Op. cit*. p. 125

[47] Ibidem

Caragiale avea simţul valorilor originale, dar acestea erau examinate cu criteriile perfecţiunii şi coerenţei clasice pentru că, din punctul lui de vedere, arta presupune gândire profundă la care se adaugă o tehnică artistică impecabilă. Acesta este de fapt idealul lui Caragiale în domeniul estetic. Orice operă este judecată din acest punct de vedere şi din această cauză el este nereceptiv la curentele noi şi în general la un progres estetic în afara tehnicii artistice.

Dar aciditatea criticii artistului Caragiale nu a atins operele lipsite de originalitate, ca produs al grabei şi superficialităţii, ci şi modul în care era făcută critica acestor scrieri lipsite de valoare.

Trecându-şi privirile peste criticii vremii, Caragiale are un cuvânt de spus şi despre mentorul Junimii, pe care îl acuză de modificarea versurilor lui Eminescu la, Junimea sau de intervenţia nedorită a teoreticianului în ediţia Eminescu apărută în timpul bolii poetului, cânt Maiorescu şi-a permis „îndreptări, precizări şi omisiuni cu desăvârşire arbitrare”[48], cum notează Caragiale. El cere „să se respecte integritatea materială a textului” scriitorului, căci el însuşi suferise de pe urma unei asemenea practici, atunci când Ion Ghica, directorul Teatrului Naţional a operat unele modificări într-una din piesele sale.

Piesele şi schiţele la I. L. Caragiale alcătuiesc un univers comic atât de original şi de românesc, încât a pătruns în stratul cel mai profund al conştiinţei noastre culturale. Replici întregi sau situaţii „caragialiene” apar spontan în mintea tuturor, fenomenul curent al citării dovedind extraordinara rezistenţă a spiritului caragialian.

Comediile sunt inspirate din viaţa burgheziei române din a doua jumătate a secolului trecut. Ca un scriitor clasic, I. L. Caragiale analizează

[48] Idem, *Ironie*, în op. cit., p. 15

formele parvenirii şi parvenitismului ca trăsătură tipologică a omului. El urmăreşte ambiţia şi orgoliul unei lumi care trăieşte într-un moment favorabil afirmării. Lumea aceasta nu e abstractă, ci concretizată istoric, astfel încât I. L. Caragiale îşi proiectează întreaga viziune clasică în spaţiul românesc, specificul parvenirii fiind ilustrat într-un mod particular prin oameni, situaţii şi limbaj caracteristice societăţii burgheze româneşti la începutul perioadei ei de afirmare.

Toate cele patru comedii îşi extrag substanţa comică din evidenţierea contactelor caracteristică parvenirii. Scriitorul se opreşte la niveluri sociale diferite, de la micul înavuţit al mahalalei la marea burghezie de provincie, în fond subliniind acelaşi fenomen.

Mecanismele parvenirii şi tipurile caracteristice ale acestei stări apar de la început, din prima piesă a lui Caragiale – „O noapte furtunoasă" – 1879, în care eroul, Jupân Dumitrache, este un mic burghez care simte că a venit vremea sa. El nu cunoaşte însă calea prin care îşi poate modifica statutul social. Sursa lui de informare e ziarul liberal, pe care-l citeşte cu sfinţenie, deşi practic nu înţelege nimic. Deduce însă din demagogia politică a vremii că el este un exponent al „poporului suveran" şi că are dreptul să iasă în frunte. Pe fundalul unei intrigi de mahala provocată de complicaţiile unei confuzii – un tânăr jurnalist, Rică Venturiano, ajunge din greşeală în casa lui Dumitrache – ambiţiosul negustor îşi apără cu înverşunare condiţia sa de cetăţean şi familist, descoperind la sfârşitul aventurii că înrudirea cu politicianul gălăgios, dar sărac, reprezintă o cale de acces spre vârfurile vieţii publice.

Schiţele, de asemenea, lărgesc considerabil orizontul uman şi social al operei comice a lui Caragiale. Scrise între 1878 şi 1909, dar mai ales în jurul anului 1900, când a avut un contract cu ziarul „Universul", adunate

apoi în volumul „Momente” (1901), aceste miniaturi literare au, fiecare în parte, un farmec deosebit, iar în totalitatea lor conturează o lume extrem de pitorească în înfăţişările ei publice şi particulare.

Scriitor citadin, Caragiale evocă în mod deosebit viaţa Bucureştilor, saloanele mondene, balurile, berăriile, birourile funcţionarilor, agitaţia străzii, îmbulzeala veselă de „moşi”, păcălelile de 1 aprilie etc. Prin câteva schiţe, iese din marginile Capitalei, dar şi atunci urmăreşte acelaşi scop: să prezinte „mofturile” şi pe „moftangii” la toate nivelurile vieţii sociale şi la toate vârstele.

După felul lumii evocate, schiţele pot fi grupate pe serii: viaţa de familie, şcoala, justiţia, presa, micul funcţionar, „high life-ul” etc. Peste tot se reliefează acelaşi contrast dintre esenţa şi aparenţa unei burghezii recent parvenite sau sperând să parvină.

Formele schiţei sunt dintre cele mai surprinzătoare: scenetă („Amici”, „CFR”), povestire („Triumful talentului”), rapoarte („Proces-verbal”), telegrame („Telegrame”), antologie de scrisori („Urgent”), tablă de materii („Moşii”) etc. Toate sunt remarcabile prin concizie. Nefiind un descriptiv, scriitorul pune accent pe dialog, reducând la minimum povestirea, care joacă adeseori rol de indicaţie scenică, precizând cadrul, decorul, mişcările, mimica.

Lumea evocată trăieşte artistic prin modul ei de a grăi, prin vocabularul, ticurile verbale şi expresiile comune, adică prin automatisme ale vorbirii care-l fac pe scriitor să se dispenseze de orice fel de comentariu. Dialogul caragialian are o forţă de sugerare a realităţii cu totul ieşită din comun; prin el, cititorul îşi dă seama de situaţia socială a personajului, de gradul său de cultură, de psihologia lui, dar şi de epoca sau de locul de desfăşurare a acţiunii. Prozator obiectiv, Caragiale a făcut „pictura mediului

contemporan, a omului care îl reprezintă şi a chipului în care el se mişcă şi vorbeşte”[49] (Tudor Vianu) şi prin aceasta a contribuit la consolidarea liniei realiste din proza română.

Subliniindu-se şi definindu-se pe sine şi creaţia sa în linia originalităţii I. L. Caragiale spunea (începând cu 1909): „Sunt o fiinţă complexă! Capriţioasă şi statornică; impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filosof istovit, mahalagioaică şi aristocrată; aci primitivă, aci ultrarafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave şi sunt grav faţă cu cine ştie ce minciuni. Mă înnebunesc după evenimentele de senzaţie, vesele sau funebre, parade, accidente, crime, sinucideri, scandaluri... (...) îmi trebuiesc dimineaţa cum deschid ochii ştiri palpitante, dacă nu adevărate, măcar... altfel. Dezminţirea lor seara mă mâhneşte peste măsură şi nu mă pot mângâia decât a doua zi cu o născocire şi mai şi”[50]. Aceasta scoate în evidenţă faptul că scriitorul a fost un om dificil, aplecat spre fapte de viaţă realiste.

„În timp ce Eminescu – spune T. Vianu (Istoria literaturii române moderne, 1944) – este un geniu romantic (..,), Caragiale reprezintă o mare dotaţie clasică şi realistă.”[51]

Teatrul lui Caragiale reprezintă şi astăzi un mod interesant de a cunoaşte aspecte ale unor perioade istorice. Aceasta a determinat pe mulţi critici şi istorici literari – Ibrăileanu, Şerban Cioculescu, Florin Manolescu etc. - să afirme că nu se poate vorbi de istoria României din perioada creaţiei lui Caragiale fără valorificarea şi a acesteia: „Nu va fi posibil - spune T. Vianu – să se scrie istoria socială a veacului al XIX-lea fără o continuă referinţă la opera lui Caragiale.”[52]

[49] T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura pentru literatură ,1944, p. 150
[50] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, Editura pentru literatură, 1964, p.11
[51] T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura pentru literatură ,1944, p. 153
[52] Idem

În acelaşi mod se pronunţă şi Paul Zarifopol considerând că scrierile lui Caragiale „mai adânc poate decât oricare altul, va lumina şi va colora viziunea lor istorică despre vremurile noastre”[53].

Maestru al limbii literare, proiectând împreună cu Eminescu elaborarea unei gramatici, I. L. Caragiale va da prin întreaga sa operă, dramatică, în proză sau în jurnalistică, măsura talentului său, propunând modele referenţiale.

Florin Manolescu îşi încheie interesantul şi amplul studiu „Caragiale şi Caragiale, jocuri cu mai multe strategii” cu o remarcabilă apreciere: „în Luceafărul lui Eminescu un personaj tragic se retrage decepţionat în cercurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece şi nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic se refugiază speriat în împărăţia celui de-al doilea stăpân al lumii, dar, cu toată distanţa dintre aceste două texte şi, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adânc îi uneşte în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amândoi fug de acelaşi lucru şi că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi.”[54]

[53] Paul Zarifopol, *Publicul şi arta lui Caragiale*, în *Teatru*, de I. L. Caragiale, Edit. Facla, Timişoara 1984, p. 404

[54] Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale, Jocuri cu mai multe strategii,* Editura Cartea Romaneasca, 1983, pag 219

CAPITOLUL III

IDEILE DRAMATURGULUI DESPRE TEATRU

Formându-se şi evoluând sub semnul Thaliei, datorită circumstanţelor de familie, I. L. Caragiale a simţit încă de timpuriu pulsul teatrului, nutrind dorinţa de a-l cunoaşte sub toate aspectele sale. Şi nu i-a fost greu deloc să-şi îndeplinească această dorinţă, venind devreme în contact cu scena şi cu repertoriul epocii, ca elev de Conservator, copist de roluri sufleor şi traducător. Prin opera sa de o incontestabilă valoare, Caragiale a „revoluţionat teatrul românesc – după cum afirma Eugen Ionescu – uşor de revoluţionat, deoarece, ca să zicem aşa, nu exista. De fapt, el l-a creat”[55]. Afirmaţia lui Eugen Ionescu nu exclude însă ideea continuităţii într-o oarecare măsură a lui V. Alecsandri şi Hasdeu, având în vedere că „pe lîngă datoria globală faţă de scriitoriul mai vârstnic există şi împrumuturile de detaliu”, acestea constând „în general în reluarea de efecte comice”. Echivocuri ale dialogului caragialian se găsesc şi în opera dramaturgului înaintaş; astfel alternativa lui Farfuridi „ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimic …” îşi găseşte echivalentul în monologul lui Clevetici: „Vreau respectul Convenţiunii cu condiţia de a se schimba totul”. Desigur că există multe similitudini şi legături între operele celor doi dramaturgi dar, individualizarea şi impunerea în plan artistic a lui

[55] Eugen Ionescu, *Note de contranote*, Edit. Humanitas, 1992, p. 74

Caragiale se realizează îndeosebi prin coerenţa de ansamblu şi prin extraordinara putere de a sesiza mişcarea socială, maturitatea artistică fiind subliniată în mod special şi de realismul viziunii sale.

Dispunând de o cultură vastă şi de un spirit de observaţie şi exact „duhul teatrului în persoană”[56] cum este numit pe bună dreptate Caragiale de către Perpessicius – nu s-a mulţumit numai cu încorporarea ideilor estetice despre teatru în piesele sale, şi fără să teoretizeze în vre-un fel, a luat parte activă la viaţa scenei româneşti din acel timp prin cronici dramatice şi alte articole, dovedindu-şi apoi calităţile organizatorice prin ocuparea postului de director al Teatrului Naţional.

Problemele pe care le ridica teatrul românesc i-a preocupat şi pe înaintaşii lui Caragiale, începând cu N. Filimon care ironizase, în cronicile lui despre teatrul italian costumaţia actorilor ce crea o confuzie între epoci şi locuri continuând cu Haşdeu ce făcuse şi el observaţii asemănătoare, apoi cu Alecsandri, care a încercat să relateze mai amănunţit observaţiile asupra spectacolului, oprindu-se şi asupra repertoriului. Dar la Caragiale observaţia e mai pătrunzătoare, subliniind erorile din scenografie, punerea în scenă şi interpretarea, scriitorul formulându-şi un mănunchi de idei estetice clare de la care nu s-a putut abate, fiind compatibile cu structura sa intelectuală. Cert este că dramaturgul mânuieşte încă de la început cu dibăcie aprecierile, deseori incisive.

Ca şi în cazul lui Eminescu, cronicile lui Caragiale se remarcă prin emiterea unor idei îndrăzneţe, fără a fi vorba la simple păreri de diletant. Astfel, primele articole de critică teatrală datează încă din anii de ucenicie literară la „Ghimpele” sau „Claponul”, care nu numai că îl conţin în crisalidă pe marele scriitor, dar îi pun în lumină şi puterea critică.

[56] Perpescius, *Eminesciene*, Edit. Minerva, 1990, p. 93

Încă din cronicile la „Urâta satului” şi studiul „Cercetare critică asupra teatrului românesc”, publicate în „România liberă” din 1877-1878, Caragiale îşi expune cu claritate ideile asupra esteticii şi practicii teatrale, ce vor fi reluate şi aprofundate mai târziu, în articolele şi cronicile publicate în „Voinţa Naţională” sau „Universul”. În această cronică, scriitorul îşi ascuţea săgeţile critice pe care le va îndrepta, timp de peste 30 de ani, la anumite intervale de timp, asupra repertoriului scenei noastre naţionale. Deşi a fost lipsit de ecou în presa contemporană, încă din acest articol se întrevede criticul neîndurător de mai târziu al tuturor racilor scenei naţionale. El nu ezită să atace atât direcţie de scenă a lui Mihail Pascally, cât şi repertoriul său de melodrame pariziene, necruţându-l nici pe „prelucrătorul” piesei Eugen Carada. Dar Caragiale nu a fost un adept al nihilismului, căci aşa cum a ştiut să critice fără părtinire, a ştiut să împartă şi laudele celor cărora li se cuveneau, ca în cazul compozitorului Alexandru Flechtenmacher, pe care îl elogiază. Tot în această cronică este criticat modul de punere în scenă, care şterge culoarea locală ori istorică: „Nici nu se mai pomeneşte de manierele, obiceiurile, tradiţiile locale: toţi, de orice vârstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mănâncă, umblă, se mişcă, trăiesc şi mor după un singur tipar (…) oamenii din veacul de mijloc se poartă şi se îmbracă ca cei din ziua de azi, iar anticii poartă mănuşi, umbrele şi galoşi”[57].

Apoi scena înfăţişează un palat bizantin din veacul al XV-lea, iar acţiunea piesei se petrece, după închipuirea autorului, într-un sat din Elveţia din zilele noastre; o dramă orientală se joacă într-un vestibul de catedrală gotică – şi altele şi altele .

[57] I. L. Caragiale, *Opere,* vol. IV, Edit. Pentru literatura, 1964, p. 162, Ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Calim

După această cronică, I. L. Caragiale întreprinde o amplă „Cercetare critică asupra teatrului românesc” care apare în câteva numere din ziarul „România liberă”.

Cuvântul lui Caragiale, bun cunoscător al problemelor teatrale, a răsunat ca un semnal de alarmă. Problemele care le ridică el nu le mai ridicase până atunci nimeni cu atâta luciditate şi pasiune, cu atâta competenţă şi îndrăzneală. De aceea, curând – abia după câteva cronici – el atrage atenţia oficialităţii care impune direcţiei ziarului „România liberă” să renunţe la asemenea condei primejdios, care semna sfios: Luca. El nu va mai putea să apară decât sporadic, mulţi ani mai târziu, în alte ziare ca: Voinţa naţională, ori fără semnătură în „Timpul”.

Prigoana împotriva scrisului lui Caragiale nu este lipsită de explicaţie. Condeiul lui Caragiale se prenumără printre puţinele condeie cinstite ale vremii. De aceea, cele dintâi rânduri care deschid ciclul său „Cercetarea critică asupra teatrului românesc” denunţă pe de o parte politica de corupere, de aservire, pe care stăpânirea o promova în rândul celor chemaţi a fi îndrumători ai publicului în chestiunile teatrale, pe de altă parte ele anunţau că printre multe alte probleme ale teatrului, criticul se va ocupa şi de aceea a administraţiei teatrului, aşadar de chestiuni pe care stăpânirea nu le-ar fi vrut dezbătute în public.

Printre cei răspunzători de decăderea teatrului Naţional, Caragiale îi socoteşte, pe bună dreptate, pe criticii dramatici „înrâurirea puternică ce o are critica adevărată asupra mersului lucrurilor publice, în o societate deprinsă oarecum cu citirea ziarelor, este netăgăduită”[58] spunea el. Cu o critică necinstită, însă servilă faţă de conducerea teatrului nu vor putea fi niciodată ridicate cum se cuvine şi mai puţin dezlegate. De aceea, în

[58] Idem, *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în Opere, vol. IV, 1964, p. 126.

denunţarea aspectelor şi cauzelor decăderii Teatrului Naţional, Caragiale începe prin a denunţa corupţia şi servilismul cronicarilor dramatici care „se bucură vecinic de o intrare liberă şi mai totdeauna de un scaun gratis în teatru, iar uneori chiar de o lojă” şi care „au uşă deschisă la toate repetiţiile teatrului, precum şi liberă trecere printre culise şi pe scenă, unde se poate găsi foarte de aproape de multe ademeniri”[59]. Asemenea critici, cărora le este asemenea rezervat, tot gratis, un scaun la supeurile speculatorilor şi conducătorilor teatrului şi care, prin forţa împrejurărilor vor face legături de prietenie cu actorii şi actriţele – nu vor mai putea să vadă, nicidecum să scrie fără părtinire, despre cele ce se petrec în teatru. Ei vor lăuda „o piesă stupidă, a unui scriitor bătut de toţi sfinţii, plăsmuită fără cap şi coadă, după un tipic franţuzesc, scrisă într-o limbă nemaipomenită şi care ne falsifică istoria naţională, ne molipseşte simţirea şi spiritul public, din tinereţea lor, de boalele bătrânei vieţi apuseneşti”[60]. Ei vor ridica în slăvi un anumit actor „mai puţin decât o mediocritate, lipsit de către vitrega fire de orice daruri ...”[61]; vor adula o oarecare actriţă, „ridicolă, necioplită, care nu poate vorbi pe scenă două vorbe de înţeles”[62] ... vor elogia fără rezerve activitatea directorială a speculatorilor necinstiţi.

Chiar din această demascare a decăderii presei teatrale se întrevede care e poziţia şi care sunt obiectivele de luptă a criticului Caragiale. „Tipicul franţuzesc” al pieselor de modă „limba nemaipomenită” în care erau scrise piesele care „falsifică istoria naţională” vor alcătui tema necruţătoarelor lui atacuri împotriva repertoriului comopolit promovat în această vreme.

[59] Ibidem, p. 128
[60] Ibidem, p. 129
[61] Ibidem
[62] Ibidem, p. 129

În ceea ce priveşte repertoriul teatrului, Caragiale face o clasificare, potrivit căreia sunt cunoscute patru categorii de piese dintre care trei mari – localizări plagiate şi traducţii şi una „foarte mică, pierdută în grămada celorlalte trei”[63] – piesele originale, dar care, din nefericire, sunt aşa de puţine că le-am putut număra pe degete. Dar din acest repertoriu, Caragiale reţine doar drama „Răzvan şi Vidra” de Haşdeu pe care, deşi are unele deficienţe de construcţie, o consideră „o bucată cinstită în literatura noastră”, cu reale însuşiri artistice, cu închipuire sănătoasă şi „caractere originale”, cu multe scene într-adevăr dramatice şi vrednice a mişca sufletul privitorilor[64]. În afară de „Răzvan şi Vidra” scriitorul nu distinge nici o altă piesă demnă să fie pomenită în categoria „foarte mică” a pieselor originale.

Critica lui Caragiale îi vizează şi pe cei care, pretinzând că se inspiră din istoria naţională, deformau, numai oferindu-ne „încercări mai mult decât copilăreşti, lucruri ciudate şi vrednice de râs, minunăţii de absurditate – adevărate bazaconii literare”[65] – cum erau „Moartea lui Constantin Brâncoveanu” sau piesa „Mircea cel Bătrân”.

De asemenea „ticăloşiile exotice”, ieşite din fabricile melodramatice ale Parisului, fac în repetate rânduri, nu numai în „Cercetare critică asupra teatrului românesc” obiectul neîmpăcatelor atacuri ale lui Caragiale, pentru că acestea se caracterizează prin lipsa de valoare artistică, dublată de imoralitate. Dramaturgul combate localizările făcute fără discernământ. De asemenea, ironizează presupusa linie de demarcaţie dintre localizări şi plagiate. Cu alt prilej, Caragiale critică pătrunderea elementului liric în dramă, folosind ca exemplu piesele lui Hugo şi ale lui Schiller, care nu

[63] Ibidem
[64] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, p. 220
[65] Ibidem, p. 221

creează acea impresie de verosimilitate ce ar trebui să caracterizeze o piesă de teatru adevărată. Nici nu ar fi putut să fie altfel, căci dramaturgul s-a declarat întotdeauna împotriva „literaturii dramatice declamatorie şi violent retorică”[66], manifestând mereu o repulsie vădită faţă de orice formă de verbalism, de locvacitate idealistă şi preferinţa pentru fraza grandilocventă căci, aşa cum afirma N. Tertulian „iritarea faţă de tot ce înseamnă tiradă sau declamaţie de un „optimism tendenţios revoltător” în piesele de tip Schillerian sau Hugolian se conjugă în conştiinţa scriitorului cu aversiunea invincibilă faţă de frazeologia „progresistă” şi „umanitaristă”, cultivată de verbosul liberalism al epocii”[67].

Modul în care era făcută critica teatrului în presa vremii stă în centrul atenţiei lui Caragiale şi în articolul „Teatrul Naţional”, ironizând lipsa de consistenţă a articolelor scrise în special în perioada când se încheia stagiunea teatrală şi, departe de a constitui un ecou al activităţii recent încheiate, articolele dezbat probleme insignifiante, orice răzbate din ele, „afară de iubirea de patrie şi de interesul neinteresat pentru arta dramatică”[68]. În încheierea articolului, dramaturgul dă curs ideilor sale despre ce înseamnă a fi critic dramatic cu adevărat, dându-se ca exemplu de obiectivitate în critică pe sine, care, deşi iubeşte teatrul mai mult decât oricine notează: „Pe când toţi tăceau să fiu cinstit când scriu; înţeleg severitatea, patima chiar; urăsc însă pe cel ce face nedreptate ori publică un neadevăr. Şi nedrept este să ataci până nu vezi pe om la lucru, ca să-l judeci după rezultat. Şi neadevăr este să pretinzi că un actor de frunte, oricât ţi-ar fi de antipatic personal, nu e trebuincios şi că altul, de mai multă valoare, dar simpatic, e în stare să omoare scena prin lipsa lui”[69].

[66] Ibidem
[67] N. Tertulian, *Concepţiile estetice ale lui Caragiale*, în *Eseuri*, Ed. Pentru Literatură, 1968, p. 46
[68] Ibidem, p. 42.
[69] I. L. Caragiale, *Teatrul Naţional*, în *Opere*, vol. IV, Ed. Pentru Literatură, 1964, p. 118

Într-o cronică teatrală publicată în „Voinţa” naţională 1885, printr-o asociaţie de idei neprevăzute, şi presărându-şi cronica cu anecdote, I. L Caragiale îşi opreşte privirea critică asupra singurei instituţii rămasă la noi sacrosantă – Teatrul Naţional – pe care o compară cu „un copil răsfăţat”, dându-i şi un nume potrivit – Pepi sau Toto – care este acuzat că „a trăit în sânul familiei până la o vârstă cam înaintată[70]”. Fiind răsfăţat Pepi nu va reuşi, evident, să se descurce cu puterile sale, în momentul în care s-ar despărţi de părinţi, iar atunci când greşeşte şi este pedepsit „se revoltă, ţipă, plânge, se zvârcoleşte; dă din mâini şi din picioare: un adevărat scandal!”[71]. Prin această povestioară nostimă criticul vrea să atragă, de fapt, atenţia asupra faptului că principiul încurajării începuturilor noastre culturale durează de o jumătate de veac şi aceste începuturi au ajuns „interminabile”.

Dramaturgul a pledat cu consecvenţă pentru realism în literatură, binecunoscut fiind faptul că tot ceea ce se dovedea ca antirealism a găsit în Caragiale un înverşunat duşman. Prin urmare, dramaturgul optează pentru o literatură dramatică de tip shakesperian, în defavoarea teatrului de tip schillerian. Într-o remarcabilă „Cronică teatrală” publicată în „Voinţa Naţională” din 1885 Caragiale afirmă: „Faptul cum Victor Hugo şi Schiller au fost nişte înalte talente artistice ca poeţi lirici nu împiedică deloc ca piesele lor teatrale să aibă în loc de scene nişte conferinţe şi în loc de acţiune, numai o sarbădă concurenţă de tirade retorice. Aceste piese nu au în ele nici-un tip, nici-un caracter posibil şi susţinut; ele de pe teatru, ca de pe o tribună, îndoapă publicul cu un optimism tendenţios revoltător, arătându-i o galerie de păpuşi – lipsite de atributele fatale ale vieţii reale –

[70] Ibidem
[71] Ibidem

toate generoase şi poetice, care toate vorbesc într-un lirism trandafiriu, insuportabil până la urma urmelor cu publicul modern”[72].

Critica pe care o face Caragiale literaturii dramatice a lui Victor Hugo şi Schiller, deşi a fost interpretată de criticii conformişti drept teribilism şi extravaganţă, nu este de fapt decât o analiză îndrăzneaţă întreprinsă de un bun cunoscător al procesului de creaţie dramatică, în căutarea esenţei realismului în dramaturgie. Şi s-ar părea că dramaturgul nostru a ajuns la această esenţă a realismului şi prin minimalizarea rolului cuvântului în genul dramatic, dezbătând această problemă îndeosebi în articolul „Oare teatrul este literatură ?” La această întrebare din titlu răspunsul dat de Caragiale este negativ: „Nu! Teatrul şi literatura sunt două arte cu totul deosebite şi prin intenţie şi prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr şi dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren[73]”. Aceasta nu este decât o reacţie firească la îndelungata domnie a cuvântului, căci în viziunea lui Caragiale relaţia tensionată poate merge până la excluderea reciprocă între spusă şi faptă, ele neputând coexista scenei. De aceea, comparându-l pe Shakespeare cu Hugo, aprecia la cel dintâi perseverenţa cu care excludea limbajul din însuşi momentul înfăptuirii: Othello „n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă versuri distilate; ori dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească la urmă, crima, deloc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă”[74]. Pe scenă, fapta trebuie să vorbească de la sine.

[72] Idem, *Cronica teatrală*, în op. cit., p. 89.
[73] Idem., *Oare teatrul este literatură ?* în op. cit. p. 64

[74] Idem, *Cîteva păreri*, în op. cit., p. 32

Critica teatrală a lui Caragiale are un profund caracter constructiv, dramaturgul fiind preocupat în special de promovarea literaturii dramatice originale şi dezvoltarea unui teatru realist bazat pe o tehnică actoricească avansată. În acest sens, în articolul „Oare teatrul este literatură ?" Caragiale defineşte teatrul ca fiind „o artă constructivă, al cărui material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor şi patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii şi imediat ale acestor conflicte"[75] prin această definiţie este pusă în lumină încă odată relaţia pe care conştiinţa tinde să o stabilească în realitate.

Atribuindu-i artei menirea de a ilustra conflictele vieţii şi subliniind caracterul specific al dramei, Caragiale pune şi problema artei actorului, căci „virtuozitatea artistului dramatic a avut, şi va avea totdeauna, în afară şi independent de literatura respectivă, o atât de mare importanţă"[76].

Bun cunoscător al vieţii scenice, Caragiale analizează în profunzime spectacolele, jocul actorilor, orientând creaţia teatrală spre realism şi contribuind la dezvoltarea religiei în teatru.

Chiar din cronica dramatică la piesa „Urâta satului" Caragiale îşi îndreaptă atenţia nu doar spre repertoriu, ci şi spre jocul actorilor şi concluzionează că dramaturgia decadentă are un efect negativ asupra actorilor. Ca şi în viaţă, Caragiale se revoltă împotriva falsului şi artificialului de pe scenă. El pune accent pe reprezentarea schemică a eroului, a maselor, a figuraţiei şi a rolurilor secundare, arătându-se nemulţumit de modul în care apăreau figuranţii, cărora nimeni nu le acorda nici o importanţă.

Prin această lipsă de interes faţă de figuraţie, se crea o imagine nu tocmai în ton cu realismul reclamat de Caragiale pieselor de teatru, de

[75] I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură ?* în op. cit.
[76] Idem, *op. cit*., p. 212

aceea el cere direcţiei de scenă să integreze într-un fel figuraţii în piesă, pentru a crea acel sentiment de verosimilitate care era atât de necesar. Apoi ar mai fi de dorit ca figuranţii, coriştii şi rolele de a doua şi a treia mână să se arate ca făcând parte vie din comedia ce se înfăţişează pe scenă; adică, la moartea vreunui erou, jalnici să fie, iar la nuntă chelfii; şi dacă s-ar putea să nu mai stea drepţi şi la rând, soldăţeşte, că doar disciplina dramatică se deosebeşte de cea de la cazarmă”[77]. Problema aceasta este dezbătută în cronica la reprezentaţia „Fiica lui Tintoretto” tradusă de Frederic Dame, „o melodramă în 5 acte” care deschidea stagiunea 1878-1879 şi în care „o intrigă încâlcită şi presărată cu situaţii enigmatice ţine loc de tot”[78]. Caragiale nu ezită să se oprească şi asupra modului în care a fost făcută traducerea subliniind cu ironie calităţile de traducător ale lui Dame. „Traducţia melodramei „Fiica lui Tintoretto” se datoreşte unei pene strălucite, ce nu pentru întâia oară păcătuieşte numai de hatârul muzelor româneşti (...) Şi se poate zice într-adevăr că e o traducţie minunată, de vreme ce traducătorul, anume dl. Frideric Dame nu ştie, nu poate să ştie româneşte”[79]. Dar critica nu se opreşte la repertoriu ci şi la jocul deficitar al actorilor care departe de a crea impresia de veridicitate, era marcat de traducţiile proaste.

În cronica la „Urâta satului”, Caragiale se arată satisfăcut că punerea în scenă a fost mai îngrijită, iar jocul actorilor „mai aproape de natură”, deoarece „este hotărât şi stăpânit de gândire şi gândirea statornicită de un studiu conştiincios”[80]. El este atent la distribuirea corectă a rolurilor şi înţelegerea justă a acestora, la întrebuinţarea corectă a cuvintelor şi la dicţie. Şi este mulţumit să constate că toate acestea au fost respectate în

[77] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, 1964, Editura pentru literatură, p. 121
[78] Ibidem
[79] Ibidem
[80] *Urâta satului*, în *Opere*, vol. IV, p. 65

reprezentarea piesei „Ruy-Blas”: „vedem în sfârşit, o împărţire de roluri potrivită cu aplicările fireşti ale deosebiţilor actori; vedem actori care şi-au învăţat şi studiat rolurile; vedem oameni care grăiesc într-o limbă frumoasă şi rostesc cuvintele limpede şi răspicat, încât auzul nu pierde un singur sunet”[81].

Prin comentarea jocului actorilor, Caragiale vine în sprijinul acestora, trasând unele coordonate ale interpretării realiste. Astfel, pentru o bună interpretare, actorii au nevoie de talent, gândire şi studiu. Încercând să dea o justă definiţie actorului, Caragiale îl compară cu un instrument al cărui instrumentist este înăuntru: spiritul, sufletul lui, el este şi „un executat instrumental, al cărui instrument este însăşi fiinţa lui materială”[82], punând în lumină cu aceasta relaţia indisolubilă dintre cele două elemente. Instrumentul fiind corpul actorului, iar instrumentistul sufletul acestuia sugerează armonia dintre suflet şi corp, raţiune şi materie; iar dacă instrumentul nu va fi acordat, nu-i va ieşi nimic bun, pentru că „artistul dramatic este şi un executant instrumental şi un instrument; executantul e sufletul, instrumentul e corpul. Un executant virtuos nu poate mult fără un instrument perfect condiţionat în toate sensurile, nu va putea da mai nimic în mâna unui executant nedibaci”[83].

Un actor ce corespunde descrierii de mai sus este Ion Brezeanu, căruia îi face un strălucit portret.

O altă problemă, asupra căreia insistă Caragiale şi în jurul căreia s-au iscat atâtea discuţii în lumea teatrului, este aceea a sincerităţii interpretării actoriceşti. În sensul acesta existat în general opinia că actorul trebuie să fie sincer, să trăiască intens sentimentele personajului pe care-l interpretează,

[81] *Ruy Blas*, în *Opere*, vol IV, p. 115
[82] *Cronica Teatrală depre El Duse Si Monnet – Sully*, în *Opere*, vol. IV, p. 389
[83] Ibidem

dar această părere a fost contrazisă de scrierea lui Diderot, „Paradoxe sur le comedien” (1770) în care se preciza că, trăind mereu sentimentul personajului său, actorul s-ar plictisi după mai multe reprezentări şi rezultatul nu ar mai fi cel scontat. Şi în afară de aceasta, ar mai exista un inconvenient: actorul nu ar putea să joace foarte bine decât rolul care corespunde mai mult cu firea sa, ceea ce nu este adevărat, pentru că, de obicei, un actor joacă roluri diferite. Deci teza sincerităţii actorului nu poate fi acceptată şi Caragiale afirmă: „Diderot este de părerea mea ... nu trebuie să simtă el – nu trebuie să aibă chiar simţirea; el trebuie să aibă simţirea simţirii”[84]. Şi pentru a dobândi aceasta, actorul trebuie să pună mare accent pe munca asiduă de „meşteşugar”.

Dramaturgul pune în discuţie şi necesitatea bunei cunoaşteri a textului de către actori pentru că de aici se ivesc alte probleme; bazându-se nu numai pe ajutorul sufleurului va fi evidentă lipsa de siguranţă, stângăcia, rigiditatea, lipsa de unitate şi stil, care nu pot duce nicidecum la o interpretare bună a personajelor respective.

Nu sunt trecuţi cu vederea nici actorii care nu vor putea să transmită stări sufleteşti, emoţii, publicului, dacă nu-şi vor juca cu pasiune rolurile.

Nu-i scapă criticului nostru dramatic nici lipsa de unitate a tabloului scenic şi această impresie de dezarmonie se datorează şi faptului că uneori toţi actorii au „un diapazon statornic”, exprimându-şi convingerea că „la o întrebare şoptită, un actor poate răspunde într-un glas cât vrea de tare, însă nu într-un glas înalt sau mai adânc decât glasul căruia-i răspunde”. Pentru eliminarea acestui neajuns, criticul teatral sugerează direcţiei de scenă să ia măsuri.

[84] Ibidem

Într-o altă „Cronică teatrală”, manifestând interesul tot pentru jocul actorilor, Caragiale pune problema „reprezentaţiunilor fără întrerupere în toate serile”[85] declarându-se pentru „sistema seriilor” care ar atrage după sine perfecţionarea jocului actorilor, ce vor reuşi să aprofundeze rolurile şi înţelegându-le, implicit le vor juca mai bine. Acest sistem de reprezentaţii ar duce şi la educarea gustului publicului, pe care l-ar determina, a nu cere de la reprezentaţiile pieselor decât o exhibiţiune cât se poate mai îngrijită şi mai proprie de artă teatrală pentru că afirmă Caragiale, „în teatru, este sau trebuie să fie, mai puţin importantă întrebarea ce se joacă, decât cum se joacă”[86]. Făcând aceste afirmaţii, Caragiale nu minimalizează deloc locul pe care îl ocupă în teatru repertoriul, însă încearcă să pună în relief rolul actorului în scenă care, printr-o bună interpretare a unui rol poate ridica prestigiul teatrului.

În acest sens, el argumentează: „Că trebuie amândouă elementele, literatură şi interpretaţie să fie bune pentru a produce ceva perfect mulţumitor pentru public nu încape vorbă dar tot asemenea nu încape vorbă că între cele două teatre dintre care unul ar juca foarte bine o piesă destul de mediocră, iar altul ar juca foarte rău un cap – de – operă, cel dintâi este un teatru mai bun”[87].

Dacă din ideile despre teatru ale lui Caragiale, presărate prin diferite cronici dramatice şi alte articole sau enunţate cu diferite ocazii s-ar putea alcătui un adevărat îndreptar pentru actor, atunci nici publicul nu s-ar simţi frustrat, pentru că dramaturgul i-a acordat şi lui o atenţie deosebită, fiind convins de rolul însemnat al acestuia în promovarea unui teatru bun. Şi

[85] *Cronica Teatrală ...,* în *Opere*, vol. IV, p. 169
[86] Ibidem

[87] Ibidem

încrederea în gustul public revine şi în articolul „Teatrul nostru”. Gustul publicului, deformat de repertoriu de proastă calitate, este ironizat şi în articolul „Ruy Blas – Un debut – Răsăritul unei stele”. Despre această dramă a lui Hugo, Caragiale nu a avut niciodată o părere prea bună, fiind numită de această dată „superba copilărie dramatică”. Dar articolul este mai mult un pretext pentru a elogia o debutantă, pentru motivul că a fost fluierată ca şi el când a debutat cu „O noapte furtunoasă”. Prin aceasta critica lui are drept ţintă gustul needucat, încă, al publicului considerând această manifestare a lui ca o distincţie pe planul corupt al pseudodemocraţiei.

În calitate de director al Teatrului Naţional, Caragiale, descendentul unei dinastii teatrale, a încercat să-şi pună în aplicare ideile, deşi i-a venit foarte greu, datorită problemelor numeroase şi în special a moştenirii sărace pe care o primise, recunoscând: „eu pricep meseria în tot complexul ei vast, literar şi artistic, tehnic şi administrativ”[88].

I.L. Caragiale a fost un om de teatru complet, aproape acea excepţie imposibilă: autor, regizor, interpret, teoretician, cronicar dramatic, director de trupă etc. Victor Ion Popa scria, în 1931, că „stilul Caragiale” este singura tradiţie serioasă si definitiv acceptată în teatrul românesc.[89] Pe plan european, el a creat unul dintre stilurile din care se desprinde, mai tîrziu, o importantă direcţie de evoluţie a teatrului modern. *Stilul Caragiale* este creaţia unui om de teatru complet, a unui autor care a trăit în teatru.

Ca om de teatru, Caragiale a fost interesat, în primul rînd, de tehnica dramatică, şi cunoştinţele lui în această privinţă erau cu totul speciale : există mărturii directe şi indirecte (prin operă) despre vastitatea şi

[88] Cronica Teatrală ..., în Opere, vol. IV, p. 164
[89] I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, în *Teatru*, de I. L. Caragiale, Edit. Facla, Timişoara 1984, p. 404

profunzimea lor. Nemulţumit de „reţetele” teatrului romantic şi postromantic, de care nu o dată s-a detaşat polemic, dramaturgul a înţeles şi a teoretizat necesitatea întoarcerii la formele originare ale artei scenice. Numeroase modalităţi şi procedee dramaturgice vechi au fost reactualizate şi adaptate în comedii (şi în dramă) la necesităţile locului, momentului istoric şi stadiului evoluţiei teatrului european. Unele forme dramatice „primitive” s-au dovedit, reunite într-un alt context tematic şi într-o altă structură artistică compatibile cu exigenţele si perspectivele spectacolului modern. „Primitivismul” caragialean, contemporan cu tendinţele similare ale liricii, muzicii sau plasticii, a fost unul dintre semnele unei epoci noi în arta ultimului secol.

Dramaturgul a mai reactualizat si unele modalităţi ale dramei clasice, dar, împreună şi independent de cîţiva mari dramaturgi ai epocii (Maeterlinck, Strindberg, Cehov, Hauptmann), le-a modificat funcţia si le-a integrat într-o nouă structură dramatică. Restructurarea dramei tradiţionale este anunţată de cîteva elemente importante, prezente în opera celor mai proeminenţi autori de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, şi începutul veacului nostru : forma circulară a piesei, „spaţiul închis", criza acţiunii dramatice, „concurenţa" timpilor (prezent şi trecut) pe scenă s.a. între aceşti autori se află şi I.L. Caragiale. Concomitent, se produce şi o restructurare a personajului teatral tradiţional. Caragiale creează cîteva „scheme”, cîteva tipuri dramatice care vor fi desăvîrsite în literatura şi teatrul modern : „omul fără calităţi”, personajul „lichefiat”, personajul discontinuu ş.a.[90]

Autorul *Scrisorii pierdute,* departe de a aplica, pe teren românesc, reţetele obosite ale comediei si vodevilului francez din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, este unul dintre creatorii structurilor teatrului modern,

[90] Idem,pag. 410

un precursor al „teatrului nou" si, prin Tristan Tzara si Eugene lonescu, unul dintre cei care 1-au înrîurit.

Tendinţele realiste din comedii se explică, desigur, prin-tr-o raportare a lor la lumea timpului său, dar nu ţin atît de ceea ce se numeşte „curentul realismului", ci, în primul rînd, indică o dispoziţie esenţială a genului comic. Caragiale nu poate fi încorsetat în limitele înguste ale unei orientări literare : Caragiale „clasic", Caragiale „realist", sau Caragiale „naturalist" rămîn, în faţa diversităţii şi originalităţii operei sale, formule neputincioase.

S-a vorbit mult despre „geniul rîsului" la autorul „Nopţii furtunoase". Aşa cum dramaturgul modifică profund aproape toate elementele comicului împrumutate vechii tradiţii a genului, el produce o „ruptură de nivel" şi în evoluţia râsului mimic[91].

Râsul mimic este râsul enorm, o reacţie în faţa comicului grotesc, uneori monstruos. Caragiale este unul dintre puţinii autori care îl păstrează în epoca modernă, dar, în acelaşi timp, îl modifică. „Nebunul" ca personaj comic pierde natura sa originară, în cele mai multe cazuri „dublă", nu mai are simţul binelui ; cele mai multe personaje din comedii sînt degradate, mutilate. Râsul rămîne la fel de irezistibil, de „nebun", dar nu mai este „luminos", revelă o lume absurdă şi determină perplexitatea neliniştită în faţa monstruozităţii umane. Odată cu I.L. Caragiale, râsul mimic (un fel de râs mimic „mutilat"), în ciuda aparenţelor care-l suprapun aproape valorilor lui tradiţionale, se întoarce către faţa sa ascunsă, deschisă mereu tragicului, în imposibilitatea de a găsi o ieşire : un rîs care se exercită în gol.

„Mişcarea comică — scrie Scarlat Struţeanu despre „O scrisoare pierdută" — , prin urmare, reiese din această serie de eforturi laborioase spre a provoca un rezultat nul, şi toate aceste eforturi cheltuite din cauza

[91] Idem

unui obiect de mică importanţă : o scrisoare pierdută”[92]. Propria descătuşare a acestui comic — rîsul enorm — este o descătuşare aparentă : absurditatea pe care o dezvăluie (lumea comediilor este o lume iremediabil răsturnată) devine pentru el însuşi o „temniţă”. Dincolo de declanşarea râsului, dincolo de grotescul enorm, râsul caragialean nu mai este el însuşi o libertate, nu mai realizează prin sine cathar-sisul comic.

Teatrul este, prin excelenţă, o artă a metamorfozei, în sensul nietzschean, sau în altele : în momentele de răscruce ale artei dramatice, cînd teatrul tinde către o existenţă autonomă, revenind la forme şi la modalităţi străvechi, sau creînd altele noi, arta teatrului realizează o metamorfoză a vechii structuri în una nouă. I.L. Caragiale este unul dintre autorii care au pregătit şi au determinat începuturile acestei metamorfoze.

Ca teoretician, autorul „Scrisorii pierdute” şi-a „transcris” experienţa sa multilaterală în teatru. Faptul că el i-a anticipat pe cîţiva dintre cei mai cunoscuţi teoreticieni şi regizori moderni cu idei care, uneori, coincid şi în formulări, se explică tot prin faptul că I.L. Caragiale a fost un om de teatru complet.

Concepţia lui Caragiale asupra teatrului, s-ar putea rezuma în aceşti termeni : dramaturgul a înţeles arta scenei ca pe o artă autonomă şi a tins către ceea ce se numeşte teatrul teatral*:* independenţa teatrului faţă de celelalte arte, mai ales faţă de literatură, teatrul ca sinteză a artelor, reconsiderarea rolului cuvîntului în dramă ş.a.[93]

Teoreticianul Caragiale este unul dintre creatorii conceptului modern de teatru.

Caragiale a fost un vizionar : dramaturgul a pătruns adînc sensurile lumii sale şi a „presimţit” unele dintre dezvoltările ei ulterioare : el a văzut

[92] Apud I. Constantinescu, *op. cit.*, pag. 412
[93] Idem, pag. 413

cîteva dintre elementele constitutive ale structurii personajului dramei moderne şi ale structurii dramei înseşi, în ambele sensuri, el este un important precursor al sensibilităţii şi al artei moderne.

CAPITOLUL IV

IDEI DESPRE LITERATURĂ

Distingând între stil şi manieră, receptiv la tot ce s-a scris în vremea sa, Caragiale a supus aceste creaţii unor juste aprecieri, pe care le-a

exprimat, fie deschis, în cronici literare, fie în scrisorile către cei care îl lega o prietenie literară.

Spre deosebire de teatru, care e o „artă constructivă" ce se poate compara cu arhitectura, literatura este în viziunea lui Caragiale „o artă reflexivă", având menirea de „a închipui imagini, a gândi asupră-le şi a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini şi gândiri"[94]. Preferinţa pentru concizie şi claritate este vizibilă, ca trăsătură a clasicismului, care l-a caracterizat într-un fel pe Caragiale, el fiind un adversar neînfricat al divagaţiilor, care nu face decât să ştirbească din verosimilitatea operei.

În „Literatura şi artele române în prima jumătate a sec.XIX", articol ce are ca scop combaterea modului de a face critică literară în epocă, I.L.Caragiale face şi unele aprecieri interesante cu privire la câteva genuri literare. Vorbind despre poezie, combate orice orice urmă de pesimism, opunându-i lirica sănătoasă „cântând amorul, aventurile generoase, durerile şi suferinţele, speranţele şi idealurile unui neam întreg de martiri şi de eroi; cântând mai presus de toate, Patria şi Poporul, deşi şovăind uneori, cărările abrupte ale Parnasului, către precipiţiul de trei ori mortal al pesimismului"[95] şi invită la folosirea tuturor speciilor genului liric.

Interesantă este de asemenea, definiţia pe care o dă Caragiale romanului, după o scurtă comparaţie metaforică dintre acesta din urmă si nuvelă: „romanul e viaţa nu a unui individ, ci a unei societăţi întregi, cu tot cortegiul ei de necazuri, de porniri, de devotament, de meschinării, de dragoste, ură, răutate, bunătate, invidie, admiraţie, de josnic, de sublim, de brutal, de eteric, de egoism, de altruism, în fine, toate variaţiile de cari sufletul omului, în virtuozitatea lui cunoscută este capabil."[96]

[94] I. L. Caragiale, *Câteva păreri*, în *Opere*, vol. IV, Ed. pt. Literatură,1964, p. 28

[95] Ibidem, p. 27

[96] Ibidem, p. 24

Chiar şi în aceste aserţiuni îl simţim pe scriitorul realist, care nu abdică în nici+o împrejurare de la convingerile sale estetice. În ceea ce priveşte nuvela şi comedia, a căror întindere redusă, raportată la roman, nu le ştirbeşte cu nimic din frumuseţe, prin comparaţie cu nişte „mici firimituri" (...) zaharicale a căror savoare concentrată înlocuieşte cu succes cantitatea nutritivă"[97] este subliniată valoarea lor. Se poate lesne observa că scriitorul a urmărit aici, ca si cu alte ocazii să convingă cititorii de egalitatea genurilor literare, idee considerată de contemporanii săi destul de îndrăzneaţă.

Revenind la problema talentului, Caragiale consideră că acesta este singurul care însufleţeşte totul şi poate pune semnul egalităţii între genuri. În acest sens, I.Constantinescu afirma: „În realitate, a da fiecărui lucru şansa lui, a nu confunda grăbit aparenţele şi valoarea adevărată, a privi dincolo de decor sau a descifra vocaţia autentică, în spatele modestiei şi umilinţei, aceasta este una din temele preferate ale vieţii şi literaturii lui Caragiale şi, din acest punct de vedere, oricât ar părea, el se aseamănă cu I. Creangă, cel din „Dănilă Prepeleac" sau „Povestea lui Harap-Alb". Un fir nevăzut îi uneşte pe aceşti doi mari scriitori de extracţie obscură, un fel comun de a crede în cei mici şi de a le dori abilitarea"[98].

Problema publicului, care poate încuraja literatura, apare frecvent în articolele lui Caragiale. Şi în articolul „Coloana V-a" se poate observa dorinţa scriitorului de a capta atenţia cititorilor pentru articolele literare publicate în presa vremii, sperând într-o educare a gustului cititorilor săi în aşa măsură, încât să pretindă o literatură de bună calitate. Căci nu pune nimeni la îndoială rolul lecturii în formarea spirituală a fiecăruia. De aceea,

[97] I. L. Caragiale, *Literatura şi artele române în prima jumătate a sec. XIX*, în *Opere*, vol. IV, p. 45
[98] I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p. 39

este îndreptăţit scriitorul să fie ironic cu privire la iniţiativa eşuată a înfiinţării unei biblioteci naţionale, în articolul „Teribil naufragiu, din nenorocire fără accident de persoane”.

Nimic nu-i scapă din vedere lui Caragiale atunci când este vorba despre o literatură care ar trebui să ne prezinte în faţa întregii lumi. Şi dacă scriitorul trebuie să fie înzestrat cu talent, iar publicul cultivat şi critica trebuie să fie corectă în aprecieri, dar Caragiale notează: „Critica şi publicul sunt d-acord în a susţine fierbinte că literatura nu va să zică ştiinţa de carte, învăţătura, ideile juste, sănătoase şi frumoase, îmbrăcate în haine de sărbătoare şi date omenirii spre luminarea minţilor şi înălţarea inimilor.”[99] Şi chiar dacă spune că „nu s-a găsit până azi nimeni care să fi făcut critica criticei”[100], Caragiale a făcut-o cu repetate rânduri, fie urmând calea directă a articolelor literare, fie recurgând la parodie.

Respectul faţă de limba română, care s-a concretizat la Caragiale în grija pentru acurateţea frazei şi respectarea normelor gramaticale evidente în scrisul său, îl îndreptăţesc să-i ironizeze pe gazetari a căror articole apăreau în presa vremii pline de tot felul de greşeli. De aceea, în articolul „Câteva păreri anonime”, prezentându-se ca „fost literat” autorul, cu o ironie dintre cele mai usturătoare, se preface intimidat până la paralizie în faţa autorităţii şi mai ales a cunoştinţelor despre limbă a gazetarilor. Tot în acest articol, cu ironia-i specifică, face o scurtă trecere în revistă a reprezentanţilor mai de seamă a literaturii române şi, prefăcându-se a încuviinţa nontalentele, nu face decât să-i pună în lumină pe Coşbuc şi pe Vlahuţă, consideraţi excepţii ce fac, bineînţeles, notă discordanţă cu ceilalţi poeţi cu care, spune Caragiale „nu trebuie să ne mândrim prea tare, precum

[99] I. L. Caragiale, *Literatura şi artele române* ..., în op. cit., p. 48
[100] Ibidem

n-ar trebui, crez eu, să ne ruşinăm sau să ne umilim dacă nu i-am avea de loc”[101].

Că scriitorul avea cultul talentului, este un fapt incontestabil, aceasta reeşind o dată în plus din răspunsul ocolit pe care-l dă la întrebarea „ce sorţi de dezvoltare poate avea literatura noastră în viitor ?”[102]. Prin urmare, în loc să dea un răspuns scurt, scriitorul preferă să-şi întoarcă privirea spre marile talente, enumerându-le: Alexandrescu, Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Hasdeu, Eminescu, Coşbuc şi să coincidă că „acest popor are sânu-i sămânţa nobilă a talentelor literare[103]”, fără a omite să strecoare şi o aluzie ironică la climatul politic actual al epocii.

Ostilitatea faţă de saloanele literare ale vremii în care mai mult alte interese decât cele literare primau, tonul fiind dat de doamnele din înalta societate, revine în câteva dintre articolele literare ale scriitorului nostru, iar discuţia despre toate acestea constituie şi un motiv de a-şi reaminti de societatea literară în care şi-a citit şi el multe lucrări, dar de care s-a rupt din motive asemănătoare cu cele descrise în „Câteva păreri anonime”, luându-i-se în acel moment şi „diploma de talent” ce-i fusese acordată: „Eu însumi (...) am făcut odinioară parte dintr-un cerc literar, de unde căpătasem fără multă bătaie de cap o diplomă de talent. Câtă vreme m-am numărat printre adepţii cercului, diploma mea a fost valabilă; când însă sătul, am păşit afară pragul minunatului salon, pentru a nu-l mai păşi niciodată înăuntru, diploma mi-a fost amânată şi tot talentul meu a dispărut. Am rămas numai cu defectele mele de om ca toţi oamenii, pierzând cu desăvârşire calităţile deosebite de odinioară: dacă talentul care-mi fusese acordat mi-ar fi fost de vre-un folos material în viaţă, a-şi fi regretat

[101] I. L. Caragiale, *Câteva păreri anonime*, în op. cit., p. 194
[102] Ibidem

[103] Ibidem

imprudenţa cu care pierdusem diploma; dar fiindcă în realitate nu puteam pierde un talent, că l-aşi fi avut ori mai ales că nu l-aşi fi avut şi pierdeam numai aplauzele d-şoarei Sesila, ale babei, ale diplomatului, ale avocăţelului şi ale altora, nu mi-a părut deloc rău că mă dezbărasem de năravul unor aşa succese de post."[104] Onestitatea care l-a caracterizat întotdeauna pe Caragiale nu-l putea lăsa să accepte deformarea creaţiilor artistice de valoare de dragul convenţiilor sociale, aşa cum s-a întâmplat cu una din poeziile lui Eminescu, ce a suferit modificarea a două cuvinte pentru că deranja auzul fin al celor din înalte societate. Şi Caragiale i-a imputat lui Maiorescu în câteva articole faptul că şi-a permis să intervină în opera poetului, modificând-o după bunul său plac. Dar nu numai modificarea cuvântului fameni în oameni şi scârbi în mâhni au constituit obiectul ironiei împotriva lui Maiorescu în ceea ce priveşte imixtiunea în textul scriitorilor, ci şi intervenţiile mentorului „Junimii" în ediţia apărută în timpul bolii poetului, în care a făcut „îndreptări, precizări şi omisiuni cu desăvârşire arbitrare"[105] cum precizează Caragiale în articolele închinate lui Eminescu.

Scriitorul apreciază într-o oarecare măsură cercurile literare, obişnuit fiind el însuşi să-şi citească opera în faţa prietenilor, pentru a-şi da seama mai bine după reacţia acestora, de „imperfecţiile operei sale şi posibila reparare a acestora"[106] precum şi de efectul ce-l va avea aceasta asupra publicului. Însă este de părere că atunci când componenţa acestor cercuri literare ponderea o deţin amatorii şi în special femeile, este bine să se retragă oricine ţine la creaţia sa artistică.

[104] Ibidem, p. 193

[105] I. L. Caragiale, *Ironie*, în op. cit., p. 14
[106] I. L. Caragiale, *Câteva păreri anonime*, în op. cit. p. 196

Multe articole reliefează lupta aprigă împotriva mediocrităţii în literatură, arătând calea scriitorilor epocii spre o literatură al cărui obiect trebuia să-l constituie în primul rând faptele din realitate, combătând literatura cu tendinţa şi descurajându-i pe cei fără talent ce doreau să apuce drumul scrisului pentru obţinerea anumitor avantaje.

Revenind la problema intervenţiei unora în operele scriitorilor, Caragiale îl combate pe Maiorescu aproape cu armele pe care acesta singur le întrebuinţa. După părerea lui Caragiale „Junimea" a mutilat nu numai viaţa, ci şi opera poetului. Profanatorul principal nu e numit în articolele scrise după moartea lui Eminescu, însă trimiterea se face clar. Lovitura împotriva lui Titu Maiorescu este excesiv de dură, această expresie a raporturilor înveninate dintre polemist şi Junimea marcând dealtfel şi ruperea violentă a lui Caragiale de societatea literară şi de mentorul ei.

Pe lângă ideile estetice presărate prin articolele din gazetele vremii, interesantă este şi critica de literat a lui Caragiale. Condeiul său are câteva ceva de notat despre tot ce merită luat în seamă. În „Voiţi cronică literară?" Al. Macedonski care apare aici sub numele de Amskhi este în aparenţă apărat de cei care-l invidiază, dar Caragiale nu face altceva decât să se ralieze părerii celor de care pretinde că-l apără, numindu-l ironic contele de Geniadevskz, într-o altă cronică folosind titlul unei creaţii a poetului îii urează Tot Excelsior şi lui. Dar dacă se declara nemulţumit de felul în care foloseşte limba română Macedonsky, Caragiale nu are reţineri în a adresa un elogiu neprecupeţit lucrării lui Lazăr Şăineanu – „Dicţionarul universal al limbii române". Pentru polisemantismele cu citate din autorii noştri, pentru locul larg acordat neologismelor, dar şi arhaismelor, fiind reliefat rolul important al lucrării în limba română.

Condeiul lui Caragiale se mai opreşte puţin şi asupra „pildelor şi apropourilor” lui Cilibi Moise, despre care recunoaşte că-i sunt prietene vechi.

Opunându-se idealismului abstract şi oricărei ideologii moraliste cu pretenţii reformatoare, Caragiale critică tot ce considera că poate fi produs literar al şcolii „romantico-liberale”, astfel romanele lui Bolitineanu Elena şi Manoil, scrise în spiritul patosului convenţional al epocii sunt primite cu amuzament şi sarcasm de autorul Scrisorii pierdute.

Obiectul ironiei şi sarcasmului caragialian l-a constituit şi factura estetică şi stilistică a unor producţii literare descinse din curente de tipul poporanismului, sămănătorismului, simbolismului minor, etc. Pentru a dovedi că poporanismul nu aduce „nimic nou” Caragiale rezumă acţiunea romanului francez Chavornay de un scriitor obscur Ch. Didier. Este de fapt o istorioară romanistă de dragoste într-un fiu de ţăran şi o ducesă cu îndoita temă a barierelor de castă şi a luptei dintre pasiune şi datorie. Dar vorba ironică a scriitorului o constituie în special convenţionalismul cu care era tradusă în ficţiunea artistică „psihologia de clasă” a eroilor. Scriitorul persiflează sentimentalismul şi lipsa realismului în conduita personajelor, iar când revista „Luceafărul” îi va solicita un răspuns pe tema poporanismului scriitorul se va abate voit de la tema discuţiei, punând iarăşi problema talentului – căci spune el – „dacă n-ai talent toate-sunt ... degeaba”[107].

În continuare, Caragiale combate şi sămănătorismul, alegând, de data aceasta, calea parodiei. În felul acesta „Doina” este o excelentă denunţare ironică a „idealizării” sămănătoriste, o pastişă după bucăţile de glorificare a ciobanilor şi bacilor doinind din fluiere, fermecate în mijlocul unui superb

[107] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, p. 324

peisaj carpatin, departe de „zgomotul profan al cetăţii” - cântecul vrăjit fiind întrerupt doar de micul gest prozaic al scărpinatului cu însuşi magicul instrument: „Şi cântă flăcăul, de plânge şi frate, de plâng şi mioare, de plâng toţi dulăii şiroaie de lacrimi, atât de dulce dar iată-l, deodată, în sus se ridică şi flueru-şi trage din buze ... L-ntoarce la ceafă şi-l vâră-n cămaşa soioasă de zer şi de scoarţă ... se scarpină bine; răsuflă ... Şi iar îl ia-n buze şi iar se porneşte ... Carpaţii înalţă semeţ bătrânele culmi spre albastru scăldându-le-n ploaia de raze de soare d-amiază de vară. E sfântă şi vastă tăcerea sus acolo, departe de zgomotul vast şi profan al cetăţii. E limpede aer şi vântul adie alene şi doina doineşte .. Ce vraje!” Idilismul, supralicitarea decorativismului, aureblarea ultraconvenţională a vieţii ţărăneşti, stilul supra-adjectivat, romantismul factice – tendinţe tipice ale literaturii sămănătoriste de mai târziu au fost ironic „valorificate” în pastişa Smărăndiţa, după Sultănica lui Delavrancea[108].

Nici diversele clişee ale literaturii minore a simbolismului epocii nu-i scapă lui Caragiale surprinzând în pastişele sale exotismul afectat „poza” poetului damnat, falsele mistere, esoterismul, toate acestea fiind executate de pe poziţia celui mai autentic realism.

În privinţa tendinţelor naturaliste de tip zolist, Caragiale şi-a exprimat explicit dezaprobarea, ironizând aglomerarea de date, de fapte şi detalii a descrierilor exterioare care obosesc prin abundenţa lor: „Se ştie metoda – noi am zice mania, dacă n-ar fi interesată – marelui scriitor francez, scria Caragiale în articolul „Plagiatul Zola-Bibescu”, de a îngrămădi pe o ţesătură simplă, pe o intrigă foarte banală o colosală garnitură aşa numită „documentară”, pe care o învârteşte, o răsuceşte, o răstoarnă pe toate feţele, o multiplică aşa că, dintr-o povestire ce ar putea,

[108] N. Tertulian, *Concepţiile estetice ale lui Caragiale*, în *Eseuri*, Ed. pt. Literatură, 1968, pp. 51-52

cu tot aparatul cuvincios, să încapă în 40 de file, el reuşeşte să scoată un volum de 400 de pagini. Garnitura documentară consistă în mai mare parte din vocabularele tehnice”[109].

Arta în viziunea lui Caragiale presupune gândire profundă plus tehnică artistică impecabilă. Acesta este idealul lui în domeniul estetic, şi judecând orice operă, orice orientare din acest unghi, nu poate accepta marile curente, căci originalitatea este obligatorie, trebuie să fie însoţită de efortul artistic, de coerenţa şi limbajul perfect.

„Pledoaria în favoarea autonomiei talentului artistic afirmă N. Tertulian – trebuie înţeleasă aşadar în primul rând ca un act de reacţiune împotriva alienării artei adevărate prin penetraţia şi acţiunea deformată a unor atitudini ideologice sau tendinţe estetice incompatibile cu legalitatea internă a operei literare”[110].

[109] I. L. Caragiale, *Plagiatul Zola ? - Bibescu*, în Opere, vol. IV, p. 74

[110] N. Tertulian, *op. cit.,* p. 40

CAPITOLUL V
IDEI ESTETICE ÎN OPERĂ

Caragiale care nu a fost niciodată „un teoretician speculativ al artei, un filosof al acesteia în sens metafizic, un gânditor rigid”[111] şi-a înveşmântat ideile estetice enunţate în publicistică, scrisori sau alte articole, în haina cea mai potrivită: opera sa.

Opunându-se diferitelor ideologii şi curente existente în epocă, Caragiale îşi declară implicit şi explicit opţiunea pentru realismul de

[111]Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, Ed. pt. Literatura, 1962, p.89

factură shakespeariană în artă; scriitorul, aidoma unui seismograf, are capacitatea neobişnuită de a înregistra până în cele mai mici amănunte aspectele vieţii, dar adevăratul merit al lui constă în modul cum transfigurează artistic în creaţia sa cele observate; căci, fidel propriilor concepţii estetice, scriitorul nu se limitează la a copia realitatea, deoarece opera de artă „este răsfrângerea unei vedenii personale”[112]. Stabilirea unui „chip constant de raporturi între ce şi cum se oglindeşte”[113] realitatea în operă este uşor de observat. De aceea, în „Studii critice”, D.Gherea observa „Eroii comediilor lui Caragiale sunt creaţiuni ale lui Caragiale, deci sunt oameni nou născuţi cari au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu.

Fiind creaţiuni vii veţi întâlni o sumedenie de oameni care seamănă cu ei, niciodată însă identici, cum nu există nici în viaţa reală doi oameni absolut identici. Cu cât tipul creat de artist va fi mai reuşit, mai cu viaţă, cu atât această creaţiune va fi mai individuală, cu atât va fi mai puţin vorba de identitate cu alt tip din viaţa reală. O fotografie, o copiere a unei minţi din viaţa reală, nu va fi o creaţiune”[114].

Opera în totalitatea ei, trebuie privită din unghiul hiperbolic mărturisit de autor „simţ enorm şi văz monstruos”[115].

Şi pentru că adevărul vieţii să transpară lesne în opera sa, Caragiale a recurs la o gamă de procedee artistice care îi relevă încă odată calităţile de inovator, în arta cuvântului. Astfel, deşi a păstrat unele raporturi cu estetica clasicismului, admiratorul pasionat al lui Shakespeare se detaşează net de retorica clasicistă, acordând o mai mare atenţie cuvântului; şi creaţia sa

[112] I.L.Caragiale, *Câteva păreri*, în *Opere*, vol.IV, p.26
[113] Ibidem
[114] C.Dobrogeanu Gherea, *Studii critice*, E.P.L., Bucureşti, 1982, p.34
[115] I.L.Caragiale, *Grand hotel „Victoria română”*, în *Opere*, vol.III, p.92

artistică poate confirma acest lucru. Scriitorul nu are nevoie să intervină în piesele de teatru pentru a oferi date despre personaje sau pentru a exprima ceea ce simt ele pentru că, din momentul în care Caragiale le-a dat viaţă prin condeiul său, ele nu se comportă ca un Pepi sau Toto cerând în gura mare ajutorul părinţilor pentru ieşi din situaţii dificile. Eroii lui Caragiale se remarcă printr-o personalitate bine conturată, fie că sunt copii, fie că sunt maturi. Caragiale îşi respectă personajele, în sensul că nu le întrerupe niciodată şirul vorbelor pentru a aduce la cunoştinţă publicului ceea ce gândesc ele, aşa cum procedează Hugo sau Schiller, cu care nu poate fi de acord.

Caragiale este un artist de o rară obiectivitate. Personajele lui, bune sau rele, au propria lor viaţă; simţirile, ideile, pornirile ce se vădesc în faptele lor, au un temei prin propriul lui suflet. Autorul ni le prezintă aşa cum sunt ele, cum ştiu să acţioneze în diferite împrejurări. El nu le urăşte, dar nici nu le iubeşte; nu le condamnă, dar nici nu le slăveşte. Singurul sentiment faţă de ele este acela de curiozitate, ce se satisface urmărind vorbirea lor, faptele, conflictele lor, plăcându-i să stea deoparte, ca un copil ce urmăreşte o jucărie, după ce a dat drumul mecanismului.

Lăsând la o parte valoarea morală sau socială a ideilor, simţirilor şi pornirilor acestor oameni, ceea ce ne atrage atenţia este uşurinţa şi firescul cu care aceştia îşi manifestă ideile, simţirile şi pornirile lor proprii. Nu este atât de important ceea ce gândesc ei, ceea ce îi tulbură şi îi mişcă, cât faptul că ei trăiesc cu aceste gânduri, cu aceste sentimente şi cu aceste porniri.

Crezând în valoarea indestructibilă a operei lui Caragiale, M. Dragomirescu îl sublinia într-un amplu articol apărut în 1904 în „Epoca” prilejuit de spectacolele cu „O scrisoare pierdută” şi „O noapte furtunoasă”: „Cât de mare este greşeala acelora care cred că, comediile lui Caragiale vor

pieri odată ce starea socială se întrupează. Toţi avem impresia, chiar de pe acum, că acea stare socială în bună parte s-a dus; că tipuri ca Farfuridi, Pristanda, Ipingescu şi chiar Caţavencu, cu greu s-ar mai găsi, şi totuşi ce personagii trăiesc astăzi mai viu şi mai adevărat decât ele ? Pricina e că artistul , când a creat personagiile sale, le-a dat pe lângă particularităţile de moment, o viaţă proprie, care va înfrunta valurile timpului. Şi cu cât va trece mai multă vreme, cu cât prototipurile comediilor lui vor dispărea, cu atât valoarea acestor lucrări gramatice va ieşi mai în relief. La viaţa lor proprie se va adăuga parfumul istoric care dă farmec adevăratelor operei clasice”[116].

Concepţia lui Caragiale că teatrul nu trebuie să fie o artă verbală, este susţinută chiar de opera sa conştient că în teatru, trebuie să existe şi altceva alături de cuvânt. Se cunoaşte obsesia lui Caragiale pentru ce şi cum se spune pe scenă, pentru acordul între toate elementele care constituie teatrul. De aici abundenţa indicaţiilor scenice adesea mult mai ample ca spaţiul decât replicile din unele scene ale comediilor lui Caragiale, dramaturgul făcând un adevărat elogiu al pantomimei. Căci scriitorul era conştient că există unele atitudini şi gânduri care pot fi materializate prin unele gesturi, totul fiind conceput în spaţiu, „arhitectural”. Deci în teatrul său, cuvântul nu mai suplineşte şi nu mai sugerează celelalte elemente ale dramei, cum se întâmplă încă în opera multor contemporani ai săi. Dimpotrivă, cuvântul este limitat, uneori sugerat sau suplinit de mimică, pantomimă, gest, de costumul comic sau de decor, de cuvântul „denaturat”, de clişeul lingvistic, de ceea ce a mai rămas din cuvânt în acel proces de uzură al limbii pe care-l surprinde dramaturgul.

[116] M.Dragomirescu, *I.L.Caragiale în conştiinţa contemporanilor săi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990, p.386

Opinia despre autonomia teatrului faţă de literatură devine mai limpede în scenele unde cuvântul are un rol secundar, cum ar fi scena a doua din „Conul Leonida faţă cu reacţiunea”, totul fiind „dansul” spaimei bătrânilor, teama lor absurdă materializată ca un alt personaj:

„Efimiţa (se deşteaptă şi se ridică în cap, privind cu nedormire către uşe şi întrebând cu neastâmpăr): Cine e (pauză) ? Cine e (pauză); sare din pat, aleargă repede la uşă şi o încearcă dacă e bine încuiată, asemenea la fereastră şi se-ntoarce mai puţin îngrijată să se aşeze iar la loc, făcându-şi o cruce). Cine ştie ce-oi fi visat! ... (se culcă şi aţipeşte iar) în orchestră melodramă; pauză; o salvă de detunături şi strigăte înmulţite; cocoana sare din pat cât colo) ... Cine e ? ... (o pauză; merge tremurând la masă, caută p-întunerec chibriturile şi aprinde lampa; foarte emoţionată, încearcă încă odată uşa, merge în vârful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca şi cum ar fi prins pe cineva în el şi ascultă cu palpitaţie ce se petrece înauntru; se uită apoi pe sub paturi şi prin toate colţurile, stinge lampa, se închină şi se urcă iar în pat). Ce-o fi ş-asta ? (de-odată se-aud o nouă salvă şi chiote prelungite; coana Efimiţa sare jos şi rămâne înmărmurită în picioare ascultând; o altă salvă şi strigăte). Leonido! (Zgomotul se repetă). Leonido !! (pauză); zgomotul se repetă cu putere; cucoana se repede peste un scaun cu exasperare, se împiedică şi cade peste patul lui Leonida). Leonido !!!”[117].

Se poate observa că în teatrul lui Caragiale, cuvântul încetează să mai fie frumos, beletristic; el a devenit teatral ceea ce înseamnă că acest cuvânt nu ar trebui să mai impresioneze estetic doar prin el însuşi, căci este un element al unui întreg, nu mai este întregul. Şi tocmai pentru că este folosit ca un „material”, cuvântul suportă transformarea dorită de

[117] I.L.Caragiale, *Conu'Leonida fata cu reacţiunea*, în Teatru, Ed.Facla, Timişoara, 1984, p.65

Caragiale. I. Constantinescu afirma că „metamorfoza cuvântului la Caragiale nu trebuie înţeleasă totdeauna numai ca o consecinţă a incapacităţii biologice şi intelectuale a personajelor, nu este doar o parodie a limbajului unui grup social dintr-o anumită epocă, ci de asemenea, expresia unei necesităţi a artei dramaturgului de a adapta cuvântul la exigenţele scenei: cuvântul devine uneori „obiect" semn fizic, gest, cuvântul însoţeşte gestul sau îl anunţă. „Criza" cuvântului în teatrul caragialian este criza faptei şi invers. Cuvântul nu mai serveşte înţelegerii pentru că faptele, uneori, nu mai sunt inteligibile."[118] Deci această reconsiderare a rolului şi locului cuvântului în teatru reprezintă un fapt fundamental în evoluţia conceptului de dramă şi a dramei însăşi.

Semnul unei schimbări de mentalitate literară îl constituie şi predilecţia pentru parodie, Caragiale a urmărit blocarea unui text uzat, fapt care a generat un al doilea text ce sugerează, la rândul său, sistemul de reguli al unor noi texte din repertoriul propriuzis al scriitorului. Parodia presupune distanţarea ironică de modelul parodiat. Ignorând sau uitând modelul de referinţă, parodia poate fi interpretată ca o creaţie identică cu ea însăşi iar defectele textului absent îi pot fi atribuite ca şi când le-ar aparţine. Dar detractorii lui Caragiale, refuzând să se raporteze la textul de referinţă, au atribuit comediilor sale care aparţineau de fapt lumii la care ele se raportau. Comediile lui Caragiale sunt în bună măsură parodia unui obiect cu un grad de generalitate mai larg. Astfel, în piesa „O soacră" personajele nu-şi mai trăiesc propria existenţă, ci pe cea a eroilor din cărţile pe care le citesc sau le scriu. Această piesă, interpretată exclusiv ca farsă, trebuie reconsiderată ca parodie a literaturii sentimentale şi de consum din a doua

[118] I.Constantinescu, *I.L.Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1974, p.68

jumătate a secolului al XIX-lea, iar defectele care i-au fost imputate trebuie să fie restituite textului real din care acestea provin.

Se observă în piesele lui Caragiale o sinteză armonioasă între idealul clasic al simplităţii şi idealul Shakespearian al realismului, dramaturgul fiind un mare maestru al unităţii pieselor, al justificării intrărilor şi ieşirilor din scenă, al loviturilor de teatru. Impresionează la dramaturgul nostru şi tehnica expoziţiei şi a finalurilor, care de obicei, reprezintă părţile celei mai stereotipice ale unei comedii. Atât în piesele de teatru cât şi în proză, Caragiale introduce un număr foarte mare de elemente, care urmăresc să provoace iluzia realităţii şi în această categorie intră numele de ziare, instituţii, localuri şi societăţi sau numele unor personaje reale, de oarecare importanţă istorică. Cele mai multe întâmplări se petrec pe străzi şi în cartiere autentice. În hoteluri, cafenele şi restaurante de mare notorietate, apoi în mijlocul unei discuţii despre care nu se mai poate spune dacă e citată sau construită din imaginaţie, îşi fac apariţia celebrităţile epocii. Aproape fiecare personaj citeşte sau ţine în mână un ziar, cele mai multe dintre titlurile acestora nefiind inventate. În acest sens, Florin Manolescu afirma: „Niciodată mai mult decât la Caragiale ficţiunea nu s-a aflat mai aproape de realitate, niciodată un scriitor nu ne-a dat, într-un chip mai puternic, impresia că ceea ce citim este comedia propriei noastre existenţe”[119].

Aversiunea faţă de ridicolele atitudini liberale patruzecioptiste, democrate, revoluţionare este ilustrată şi de opera sa. De fapt, Caragiale nu a fost întotdeauna obiectiv, în măsura în care uneori a exagerat peste marginile permise satiricului. Şi acolo Caragiale „s-a descoperit” şi-a arătat

[119] Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale, jocuri cu mai multe strategii*, Ed. Cartea Românească, 1983, p.92

sentimentele sale, idealul său omenesc, ura împotriva atitudinii revoluţionare, ca D-ale Carnavalului:

„Nae: vrei scandal cu orice preţ ?”

Miţa: da (ridicându-se), vreau scandal, da ... pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate; ai uitat că sunt fiică de popor şi sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n venele vinile mele curge sângele martirilor de la 11 februarie; (formidabilă), ai uitat că sunt ploieşteancă – da, ploieşteancă! Maică, am să-ţi torn o revoluţie – da, o revoluţie – să mă pomeneşti !!”[120], apoi tot Miţa spune: „ ... jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertăţii de la Ploieşti, că are să fie o istorie ... ”[121].

În ceea ce priveşte naturalismul operei lui Caragiale, despre care s-a vorbit adesea, teza fiind susţinută de G. Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent” se poate spune că fenomenul ar fi surprinzător, ţinând seama de atitudinile anti-zoliste manifestate explicit cu diferite ocazii. Şi aici ar trebui amintită rezerva sa manifestată faţă de teoriile inutile, şi nu mai puţin cultul său extraordinar pentru o formă şi concepţia artei ca produs al talentului, poziţii care-l aproprie foarte mult pe Caragiale de principiile lui Flaubert. Poziţia antinaturalistă a lui I. L. Caragiale reiese clar şi din „Câteva păreri” – un adevărat breviar al esteticii scriitorului. Astfel, literatura nu poate fi o „copie” fidelă a realităţii, o transpunere sau o fotografie a ei, ci o creaţie foarte personală, ce porneşte negreşit de la realitate, dar nu rămâne în limitele ei brute, ci totul este ordonat de către artist la nivelul fanteziei sale creatoare. Aşa dar, opera este o ficţiune a realului, „răsfrângerea unei vedenii personale”, cum spune

[120] I.L.Caragiale, *D-ale carnavalului*, în *Teatru*, Ed.Facla, Timisoara, 1984, p.148
[121] Ibidem

Caragiale, artistul încercând să creeze o altă lume, închipuită, care înseamnă pentru el cel mai mult decât cea reală.

Aspiraţia lui Caragiale, artist de complexă factură clasic-realistă, a fost sesizarea mişcărilor de profunzime ale vieţii, fără a abuza de detaliu şi fără a adânci prea mult analiza psihologică.

Departe de a folosi documentarisme de tip zolist, evenimentele din „O făclie de Paşte" sunt expuse cu o maximă economie de mijloace, iar povestirea propriu-zisă se îmbină armonios cu descripţia, nu o dată cu funcţie simbolică şi cu observarea necruţătoare a personajului.

Distingându-se printr-un profil uman şi intelectual deosebit, scriitorul reuşeşte să-şi păstreze personalitatea artistică nealterată, fără a se lăsa influenţat de curentele decadente ale epocii sale.

„Estetica unui scriitor – afirma N. Tertulian – se verifică înainte de toate în imanenţa operei, iar opera lui Caragiale se află într-o consonanţă desăvârşită cu realismul ideilor estetice ale scriitorului"[122].

[122] N. Tertulian, *Concepţiile estetice ale lui Caragiale*, în *Eseuri*, Ed. pt. Literatura, 1968, p.58

CONCLUZIE

Încercând să desprindem din scrisul lui Caragiale ideile lui despre literatură şi teatru, despre artă în general, putem observa că scriitorul – deşi s-a ferit întotdeauna de orice fel de teoretizări, dogmatizare, a avut un crez estetic al său, căci, indiferent unde şi sub ce formă scrie, el denunţă unul şi acelaşi lucru: invazia inesteticului. El „vede” şi „simte” hiperbolic, dar nu concepe, ci via mişcare a materiei.

Că nu a acceptat speculaţia ideilor, stă mărturie chiar faptul că, atunci când trebuie să facă faţă unor asemenea cerinţe, discursul fuge de

abstracţiune în anecdotică, sugerând în loc să deducă, concretizând în loc să ridice deasupra accidentalului. Chiar şi în eseul Câteva păreri, care este citat adesea în favoarea teoreticianului Caragiale, scriitorul se distinge printr-o gândire precumpănitor concretă.

Pentru că îşi formase o părere proprie despre societatea în care trăia şi pentru că nu se poate să nu fi sperat, măcar în adâncul fiinţei sale, că se mai poate recupera ceva, Caragiale a încercat să sugereze unele remedii, chiar dacă a făcut-o mai mult pe căi ocolite.

Dacă nu ar fi crezut în puterea binelui Caragiale s-ar fi limitat poate numai la reliefarea răului, a egoismului, alegând calea satirei nemiloase, manifestând o puternică ură faţă de lumea creată de el. Dar faptul că nu-şi discreditează total personajele, prin intervenţia în text cu remarci usturătoare la adresa lor ci le prezintă ca pe nişte fiinţe naive care nu ştiu şi nici nu pot să distingă prea bine calea cea bună, scriitorul nu face decât să ne întărească convingerea că, prezentând realitatea de partea ei comică, crede şi într-o lume purificată de rele, în care să nu fie nevoie de diferitele mijloace pentru a o aduce pe calea cea bună. Aşa dar Caragiale contribuie la îndreptarea lumii şi asemănarea ei cu aceea de la începuturi, nu numai in opera lui, prin evidenţierea elementului negativ şi ironizarea, ridiculizarea acestuia, pentru a-l nimici pe calea râsului, ci şi, prin unele articole publicate, scriitorul militează pentru instaurarea binelui şi frumosului în lume.

Nu este vorba numai de acel caracter impersonal al artei în ceea ce ne priveşte morala – aşa cum încerca Titu Maiorescu să ne convingă, apărând comediile lui Caragiale de cei care le considerau imorale – ci surprinzând în opera sa viaţa mai ales cu tot ceea ce are ea mai problematic, a încercat scriitorul să contribuie la purificarea lumii de rău.

I.L.Caragiale, adeptul „tendinţei cu artă” a fost convins deci că şi arta poate sta în slujba societăţii, aşa cum îşi exprimă părerea într-una din scrisorile sale către Vlahuţă.

Chiar din exprimarea acestei păreri, putem să înţelegem că dramaturgul nu era neapărat un mizantrop care, prin ilustrarea aspectelor mai puţin plăcute şi, evident, ridiculizate în opera sa, ar fi vrut să sugereze că lumea este pentru totdeauna pe calea pierzaniei, că nu mai poate fi drum de întoarcere dimpotrivă, el nutrea convingerea de vreme a afirmat că arta nu trebuie să stea în slujba diferitelor ideologii politice ci a societăţii că prin reliefarea răului existent şi lupta împotriva lui, prin ironie şi râs, lumea redeveni bună.

În sprijinul acestei convingeri vin ideile formulate de el cu diferite ocazii despre literatură şi teatru, idei care, adunate la un loc, prin modernitatea lor, nu şi-au pierdut nici azi importanţa, fiind formulate de un spirit lucid, adept al realismului în artă.

Formulându-şi ideile estetice într-un mod simplu Caragiale, care avea un respect deosebit pentru public, i-a oferit acestuia prin întreaga sa operă, exact ceea ce aştepta: lucruri simple, uşor de înţeles şi amuzante. Caragiale ştie permanent ce vrea şi în consecinţă, îşi adaptează mijloacele la scopuri.

Prin claritatea şi concizia ideilor expuse în întreaga sa operă, Caragiale va continua să exercite acea atracţie misterioasă asupra tuturor, pe care nu o pot avea decât operele adevăraţilor artişti, care pe lângă talentul înnăscut acordă o importanţă extraordinară şi muncii asidue, pentru a turna conţinutul consistent într-o formă aleasă.

BIBLIOGRAFIE

1. Călinescu, George, *Studii şi comunicări*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966
2. Caragiale, I. L., *Despre lume, artă şi neamul românesc*, ediţie de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
3. Idem, *Opere*, Vol. I-IV, Editura pentru literatura, Bucureşti, 1964, Ediţie critică de Al. Rosetti, Serban Cioculescu, Liviu Călin
4. Idem, *Teatru*, Editura Facla, Timişoara, 1984
5. Cioculescu, Serban, *Viaţa lui I.L.Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

6. Idem, *Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987
7. Constantinescu, I., *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974
8. Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, Iaşi, 1993
9. Dima, Al., *Concepţia despre arta a lui Caragiale*, în *Studii de istorie a teoriei literare*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962
10. Elvin, B., *Modernitatea clasicului Caragiale*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967
11. Ionescu, Eugen, *Portretul lui Caragiale*, în *Note şi contranote*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
12. Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni Caragialiene*, Editura Eminescu, Bucureşti 1983
13. Maiorescu, Titu, *Critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989
14. Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Romanească, Bucureşti, 1983
15. Papadima, Liviu, *Caragiale, fireşte*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999
16. Pârvulescu, Ioana, *În Ţara Miticilor. De şapte ori Caragiale*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007
17. Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968
18. Vianu, Tudor, *Opere*, volumul II, Editura Minerva, Bucureşti, 1978
19. Voda Capusan, Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982
20. Tertulian, N., *Conceptiile estetice ale lui Caragiale*, în *Eseuri*, Editura pentru literatura, Bucureşti, 1968

21.*******, *Amintiri despre Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

22.*******, *I.L.Caragiale în conştiinţa contemporanilor săi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990